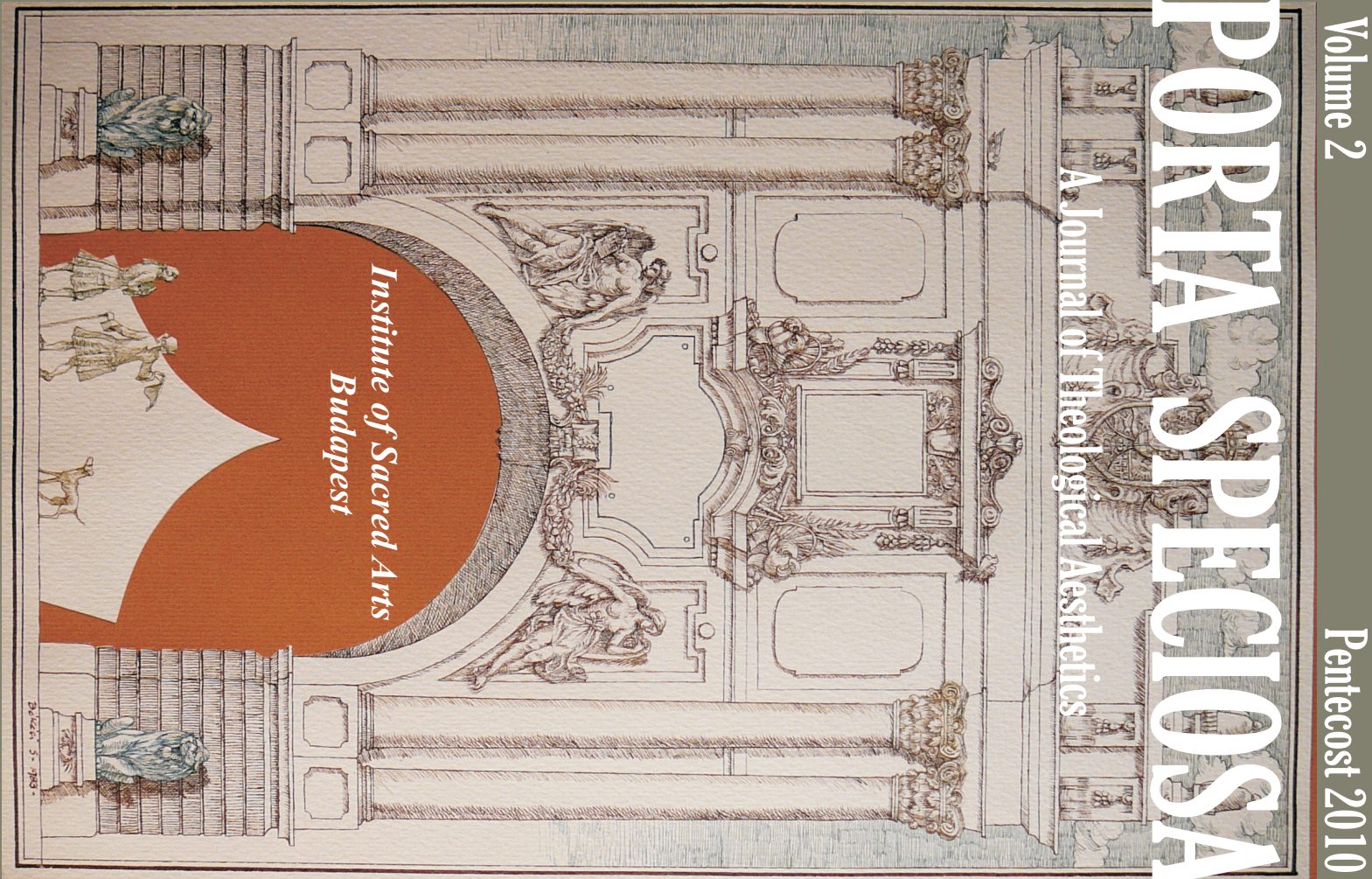




SZENCI MOLNAR ALBERT
INSTITUTE OF SACRED ARTS
KAROLI GASPAR UNIVERSITY OF THE
REFORMED CHURCH IN HUNGARY
BUDAPEST

2010/2

PORTA SPECIOSA



MENTEM SANCTAM SPONTANEAM HONOREM DEO
ET PATRIAE LIBERATIONEM

PORTA SPECIOSA
A Journal of Theological Aesthetics

EDITORIAL COUNCIL
WORKING PARTY OF

THEOLOGICAL AESTHETICS
Dr. Sándor Békési
Associate Professor of Systematic Theology

LITURGY
Dr. Ferenc Pap
Lecturer of Biblical Theology

SACRED MUSIC
Dr. István Dávid
Professor of Music and Hymnology

LITERATURE
Dr. András Szabó
Dr. Éva Petőczy
Professors of Old Hungarian Literature

VISUAL ARTS
Dr. Zoltán Lőrincz
Art Historian

MENTEM SANCTAM SPONTANEAM HONOREM DEO
ET PATRIAE LIBERATIONEM

PORTA SPECIOSA
A Journal of Theological Aesthetics

GENERAL EDITOR
Dr. Sándor Békési
Institute of Sacred Arts Szenci Molnar Albert

Emőke László
Secretary of Institute of Sacred Arts Szenci Molnar Albert

PUBLISHER
Faculty of Theology at the Karoli Gaspar University of the
Reformed Church in Hungary

EDITORIAL OFFICE
Ráday u. 28.
1092 Budapest
Hungary

36-1-2180266
FAX: 36-1-2172403
E-mail:
laszlo.emoke@kre.hu
bekesi.sandor@kre.hu

PRINTING OFFICE
OOK-Press Nyomdaipari Ltd.
Pápai út 37/A
8200 Veszprém
Hungary

ISSN 1789-0322





ECCE_{in this issue}

INTRO VENITE Editorial

Sándor Békési: *Die Gallusforte als Eingang einer holistischen Ansicht* 2

PORTA PATET VITE Meditation on Picture

Adrienn Négyesi: *The Self-Portraits of Albrecht Dürer*..... 4

QVI PLASMASTI ME Theological Aesthetics

Dull Krisztina: *Hans Rookmaaker (1922-1977), a kortárs művészetek és a keresztyénség kapcsolatának apológétája*..... 8

AGNVS DEI Liturgia

Szűcs Ferenc: *Istentiszteletünk tanbeli alapjai*..... 19

Károly Fekete: *Cantor and Minister in a Value-Creating Worship*..... 27

HONOREM DEO Musica sacra

Anette H. Papp: *Die ungarische Gradual-Antiphonen und ihre Verbindungen mit den mittelalterlichen Melodien* 39

MENTEM SPONTANEAM Literature

Frank Sawyer: *This Caring Providential Fear*..... 54

Éva Petrőczy: *On the Dramatic Nature of the Most Famous English*

Emblem-Collection Francis Quarles: Emblemes, 1635..... 66

Krisztina Streitmann: *The Folly* 74

ROTA IN MEDIO ROTE Visual arts

Zoltán Lőrincz: *Die Angaben zur Ikonographie der Sonne*..... 83

Anna Tüskés: *La Madonna de Andrea Pisano conservata nel Museo*

di Belle Arti di Budapest: Nuove Ricerche 93

SACRORVM Genius Loci

Nóra G. Etényi: *The European Ballet, the Arena and the Laboratory*

Symbols of Political Reasoning in the Early Modern Age 101

Trajtler Dóra Ágnes: *Kálvinizmus a Bethlen-zászló tükrében*..... 123

TVIS SERVANDA Symposion

Segesváry Viktor: *Vallásos hit és művészet a nem-nyugati civilizációk körében* 134

Kiss Enikő: *A halál mint átmeneti rítus az egyiptomiaknál* 155

CASTRVM Reviews

James T. Dennison, Jr.: *The Reformed Confessions in English Translation*.. 169





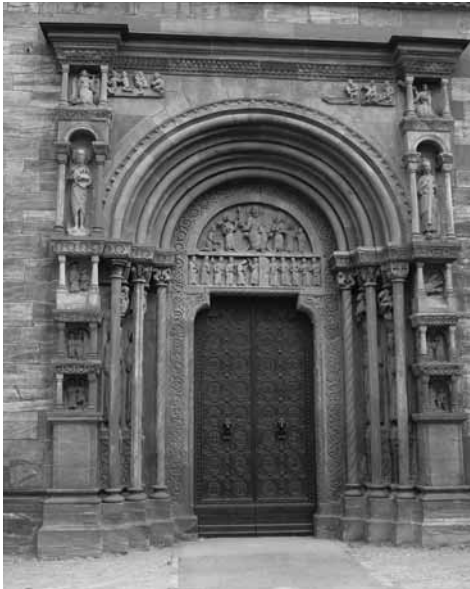
INTRO VENITE_{editorial}

Die Galluspforte als Eingang einer holistischen Ansicht

Lectori salutem

von

Sándor Békési



Ich werde das religiöse und ästhetische Erlebnis niemals vergessen, als ich der Galluspforte des Basler Münsters bei der ersten Gelegenheit begegnete. Der Maßstab, die Proportion und das Symbol der Nordfassade des Querhauses haben mich tief berührt, mit ihrer heilsgeschichtlichen Ikonographie erschüttert und mit ihrer eschatologischen Offenheit entzückt. Obwohl mir die Fachliteratur der Galluspforte damals noch nicht bekannt war, ergriff mich das theologische Programm der im 12-ten Jahrhundert gebauten Architektur plötzlich und auf ewig.

Was hat dies getan? Ob wäre es eine gewisse Autorität der Baudenkmäler, die einen mehr oder minder sicheren und selbstverständlichen Eindruck des *Sou-*

venirs besitzt? Davon kann aber keine Rede sein. Im Falle von so einem religiösen und ästhetischen Erlebnis geht es um eine eigenartige Manifestation des Schönen in der Einheit des Seins. Außer den kunsthistorischen Bezügen richtet Titus Burckhardt die Aufmerksamkeit auf die religionsphilosophische Bedeutung der Pforte in seinem Werk, das von einer zusammenhängenden Symbolik ihrer verschiedenen Darstellungen handelt.¹ Die Betrachtung stellt die Komplexizität der Galluspforte dar. Nach P. Maurice Moullet schildert Burckhardt die Proportion der ganzen Architektur, wonach man um deren geometrisches Zentrum auf den Sturz bei den Füßen Christi einen in zwölf Teile geteilten Kreis zeichnen kann. Diese geometrische Bestimmung der Komposition führt den Beobachter zu der Lust der Sicht des unsichtbaren Gesetzes der Weltordnung

¹ *Vom Wesen heiliger Kunst in den Weltreligionen*. Zürich, 1990, Aurum Verlag. Ungarisch: *A szakrális művészet lényegéről a világvallások tükrében*. Ford. Palkovics Tibor, Budapest, 2000, Arcticus Kiadó





hin. Die beiden seitlichen Relieffiguren: Johannes der Täufer und Johannes der Apostel bestimmen die Sommer- und Wintersonnenwenden, zugleich weisen sie auf den zyklischen Charakter der Natur hin, wie die klugen und törichten Jungfrauen und die Gruppe der Auferstehenden, die uns über dem Eingang das *telos* der Geschichte demonstrieren. Und in der Mitte der Zeit und des Raums herrscht die Gestalt Christi und sie erinnert uns, dass Christus zu den Seinigen sprach: Ich bin die Tür, welche der Eingang einer holistischen Ansicht ist.

Ja, der *logos ensarkos* „hat uns den Reichtum seiner Gnade reichlich widerfahren lassen in allerlei Weisheit und Klugheit,...dass alle Dinge zusammengefasst würden in Christus, beides, was im Himmel und auf Erden ist“ – wie Apostel Paulus geschrieben hat (Epheser 1, 7-8, 10.). Ja, im Sinne des existentiellen und intellektuellen Anspruches fordert das *anakephalaiōsis ta panta en Christō* uns heute auf, die Verantwortlichkeit der Literaten und der Gebildeten in dieser post-postmodernen Gesellschaft im Bündnis der Religion, des Ethos, der Wissenschaft und der Kunst wahrzunehmen und auszuüben. Ja, es ist unschwer einzusehen, dass die verwirrte Vernunft sich nach der Einheit der schon zerbrochenen Kenntnisse sehnt, um in einer lebendigen Beziehung der Transzendentalen – des Schönen, der Wahrheit und des Guten – zusammen wiederzusehen. Die Galluspforte des Basler Münsters lehrt uns, dass nur allein die Theologie dieses holistische Denken treiben kann, dessen einzelner Eingang die theologisch betrachtete Erfahrung die Schönheit Gottes ist, von der die theologische Ästhetik handelt.

„Das Praktisch-Werden Gottes ist ein Schön-Werden, weil Gott selbst schön ist. Gott wird uns in seiner Gegenwart schön, so dass wir ihm in unserer Gegenwart schön werden.“² Diese Sätze wurden von einem praktischen Theologen und theologischen Ästhetiker, der vor einigen Tagen verstorben ist, geschrieben. Wir, die Verfasser der *Porta Speciosa* freuen uns über einen Brief von diesem Professor, der, nachdem er die erste Ausgabe unseres Journals in die Hände nahm, die folgenden Zeilen geschrieben hat, – wofür wir ihm auch an diesem Ort herzlich, aber verspätet danken.

„...es ist immer ein Wunder, wenn mir ein Stück der Heiligen Schrift vor Augen geführt wird und ich sagen muß: Das habe ich noch nie gesehen. – Indem Sie mir die *Porta Speciosa* vor Augen führen, ist ein solches Wunder geschehen, das mich hoch erfreut, danken lässt: Was Sie in *Institute of Sacred Arts* machen, erfüllt mich mit Respekt und Bewunderung, erfreut mich zutiefst.

So grüßt Sie unterwegs in die Freude. Ihr Rudolf Bohren.“



² Rudolf Bohren: *Daß Gott schön werde*. Praktische Theologie als theologische Ästhetik. München, 1975, Chr. Kaiser Verlag, 14.





PORTA PATET VITE meditation on painting

The Self-Portraits of Albrecht Dürer

by
Adrienn Négyesi

Albrecht Dürer's life and work fell into a period of transition when the Renaissance was still flourishing but humanism was gradually replaced by Reformation. The first messengers, the first representatives of pre-Reformation were appearing. To some extent this transition became apparent in Dürer's self-portraits. He was brought up in humanistic surroundings, he developed a civic identity and made a name for himself as an artist. Faith in God played a great part throughout his life. Although he was a Roman Catholic he adhered to pre-Reformation. This tendency can be clearly observed if we study his portraits in chronological order.

The genre of self-portrait emerged as a natural consequence of these changes. Dürer grew up in the humanistic spirit of the intellectual leaders of his town. He was wise enough to take full advantage of the opportunities of his age. These themes arise from the anthropology of humanism and from the realization that 'there is nothing to be seen more wonderful than man.' 'The great generosity of God! The happiness of man! To man it is allowed to be whatever he chooses to be!' Dürer took full advantage of his opportunities.



Self-Portrait at the Age of 22, 1493



The Self-Portrait of 1498, Madrid





The sketch discussed above was made in 1493, the same year as the first painted self-portrait of German history of art. Dürer was 22. He inscribed at the top of the picture: 'Things with me fare as ordained from above'. His face shines out from the dark background which symbolically meant that he was stepping out of the obscurity of the Middle Ages. Social positions had changed and the personality had been freed from the restrictions of the feudal ecclesiastical hierarchy.

The young artist is wearing well-kept, carefully chosen clothes and appears to be confident. The composition emphasizes the openness of his look and the clear outlines of his face, contrasted by the sensitivity of the delicately modelled hands and the flowering eryngium. Eryngium has been a symbol of marital faith since Plinius. This work was quite possibly a gift for his fiancée, Agnes Frey, painted during the first visit to Germany. The mode of painting, the fineness of the colouring, the cold scale of green, olive green and rose-red became pale on the skin over time. They barely ease the rigour and provocative character of the accurately drawn, hard contours of his frowning features.

The fact that an artist would paint a self-portrait at that age was evidence of his humanistic and Renaissance spirituality. Dürer was the first such artist of the Netherlands.

Compared to his earlier self-portraits, the 26 year-old Dürer appears to have been elevated to a higher social status and emphasizes the prestige of his rank as an artist. The experiences of his first visit to Italy and his familiarity with Renaissance art become apparent in the construction of the painting as well as in his elegant and confident posture. The setting resembles the previous self-portrait. We may compare the position of his head, his posture and the presence of both hands. His features had become noble. He is dressed in fine quality clothing in the style of the Venetian nobleman affirmed by his light-coloured gloves. His look is more scrutinizing and confident than ever before. The background is filled with light, depicting walls and columns. Beside him is a window overlooking a distant landscape – the unmistakable sign of humanism. Under the window his obligatory monogram and inscription reveal that the self-portrait was painted at the age of 26.

Renaissance works of art often express features, inscriptions. Rather than seizing a moment, they give an insight into the life and characteristics of the person in the painting. They are all-embracing, aiming to contain everything.

Dürer had become a successful artist with an international reputation and his woodcuts made him famous across Europe. He was known as an educated, cultured man, a person of rank who is worthy of the trust and friendship of the upper social circles. Through his self-portraits Dürer glorifies not only himself but the art of painting and his fellow artists as well.

This picture presents a proud, humanistic artist in his full bloom. A dignified personality emerges. A noble person facing a challenge, but one who only lives for himself, striving for his own goals, aiming to climb to the mountaintop and achieve whatever man is able to achieve.

Two years later the madridian picture followed by this portrait, which was made in





1500. Karel von Mander, who personally saw the picture, remembered, that was a small painting, which shows his face with nice, curly hair with some blond wisps in it, painted in a very eye-appealing way.



The Self-Portrait of 1500, Munich



Ecce homo, 1522

This painting with a black background is the only portrait, in which the figure fronts, his right hand is in the position of the Savior of the world - this gesture meant just that before. The hieratic pose, the serious, steadily dark brown toilet, the long, curly, blond hair, separated in the middle, the small slit eyes are exaggerated and deepened, the meditative transcendence, coming from the symmetry of lines, colours, and almost metaphysical intentions. These elements dispel all doubts about the meaning of the portrait: the artist is placed out from his own age, moreover, out of any time, as symbol.

János Véghe considers (in "About painting and beauty") this picture to be the most important from the view of Dürer's thinking and work manner. From this we can pick out his opinion about art and his own profession. On the small board placed in the background, he writes about never expiring colors, so he wanted to commemorate himself. Since then just saint persons, especially Christ, had been entitled for frontal portrayal. Nothing from these can be accidental, or neither just an easy formal game. Here he evidently wished to point at the substantial identity of Christ and himself, that both of them are creative personalities, and in the long run, the artist is given honor, but also responsibility.





In that time was grew up the doctrine, according to which the creative power of the artist comes from the creative power of God, who fills him with this power. And the man, who gets this ability, which is victory and tragedy at the same time, has to know his creative ability. In comparison with the previous picture, looking this portrait, we can feel here a milestone in the life of the artist. The madridian picture overruns the civic consciousness and we foresee the prophetic consciousness. He is an instrument of God and God gives him the instruments. Moreover! He works together with him (sunergoi), he also creates, and preaches the gospel.

1522: *Ecce homo*: Behold the Man, who is not glorious, but suffering and defenceless: in weakness, powerlessness, and painfulness.

When Dürer mingle with the crowd and is already small - , perhaps because the older and mature man came to the understood, Jesus has to rise, and he has to grow less – after the prophetic consciousness and descent he appears in the role of witness. He is Christ-like, already not on the surface, but in suffering and witnessing. Dürer takes part in the happenings, appearing in pictures with biblical, Christian themes, at the same time confessing his faith. The theme of his picture painted in the 20-ies, his own portraits sends this word to the after-ages. That is not the humanist, proud Dürer any more. He stands closer to the picture of the man “painted” by Luther. “Christian man is a free lord of everything, and he is not submitted to anybody. Christian man is a servant of everything, and is submitted to everything.”

Albrecht Dürer lived at the age, when Tetzl sold pardon-tickets. He could read Erasmus' works. He could see the premises of the matter of reformation through, the news about Luther came to him. He could read Luther's tractates, but also the New Testament translated by him. In the last years of his life, he doesn't paint a picture about himself; rather he tries to write down his knowledge for the after-ages. He died in 1528, on the 6th of April.





QVI PLASMASTI ME theological aesthetics

Hans Rookmaaker (1922-1977), a kortárs művészetek és a keresztyénség kapcsolatának apológétája

Dull Krisztina



Henderick Roelof Rookmaaker 1922. február 27-én született Hágában. Édesapja hivatala, mint holland gyarmati tisztségviselő mozgalmas gyermekkorot biztosított az egyetlen fiúgyermeknek és két nővérének. 1931-ig, Hollandiába való végleges visszaköltözésükig Hága és a gyarmatok közötti ingázással teltek az évek. A leghosszabb időt Szumátrán töltötték, s a gyermekkor itt szerzett különös élményeit végigkísérhetjük az életművön.

Hollandia német megszállása radikális hatással volt az ő életére is. Akkori zsidó származású jegyesét családjával együtt internálták, őt magát 1942-ben előbb Nürnbergben, majd Stanislában tartották fogva. Ez az időszak döntő hatással volt az életére, hiszen ekkor kezdte el olvasni a Bibliát. Találkozott a vele együtt fogoly J. P. A. Mekkes-sel, aki nem csupán barátta, de mentorává is lett, s aki bevezette őt a neokálvinista irányzat, elsősorban Dooyeweerd gondolataiba. Ekkor kezdett el humán tudományokkal, teológiával és filozófiával foglalkozni, és írta meg első két tanulmányát. Hazatérése után azonnal megkeresztelkedett. A rabság utolsó időszakában engedélyt kapott tanulmányai befejezésére a Den Helder Marine Officer's School-ban.

1949-ben vette feleségül Anky Huitkert, akitől három gyermeke született.

Doktoriját 1959-ben szerezte meg, *Syntheticist art theories* című disszertációjával. A University of Leidenen kapott állást, ahol Van der Waal segédeként tanított. 1964-ben költözött Amszterdamba, ahol a Free University-n tanított, majd töltötte be a Művészettörténeti Tanszéket 1965-től haláláig. A L'Abri alapítójával, a Schaeffer házaspárral való szoros barátság is magyarázza, hogy a kezdetektől rendszeres előadó volt a szervezet svájci házában, majd feleségével 1971-ben a holland megalapítója. Fő műve, a *Modern Art and the Death of a Culture* 1970-ben jelent meg. Rookmaaker 1977. március 13-án, 55 évesen halt meg. Összes műveit, illetve hagyatékának feldolgozását lánya, M. Hengelaar-Rookmaaker végezte, s 2003-ban jelentette meg angol nyelven: Marleen HENGELAAR-ROOKMAAKER (ed.), *The Complete Works of Hans Rookmaaker I-VI.*, Carlisle, Piquant, 2003. (A továbbiakban: CWHR I-VI.)





*„A művészet nem szorul indoklásra. ...
Létezésének önálló értéke van, amelyet nem kell megmagyarázni,
ahogy egy házasságot, egy embert, vagy egy madár, egy virág,
egy hegy, tenger vagy egy csillag létezését sem.
Mindannyiuknak értéke van, mert Isten teremtette őket.
Éppen az a lényegük, hogy Isten megteremtette és igazgatja őket.
A művészetnek is van létjogosultsága, mert Isten jónak gondolta, hogy az emberiség-
nek a művészeteket és a szépséget adja.”¹*

Voltaképp semmi meglepő nincs abban, ha egy hollandus a kálvinizmus gondolataival és a szépművészetekkel, különösen is a festészettel foglalkozik. Sőt – mondhatnánk –, az lenne furcsa, ha nem tenné. E kettő szintézisét kereste egy nagyon is kézzelfogható és kortárs megközelítésben Hans Rookmaaker. Egész munkásságának jelentőségét éppen az adja, hogy nagyon a korában és saját környezetében élt, ott és annak írt, adott elő, olyannyira, hogy bár a művészetek elméletével, filozófiával, a kálvinizmus gondolatrendszerével foglalkozott, talán pontosabb terminológiai besorolás lenne gyakorlati gondolkodónak, a mi szempontunkból nézve pedig gyakorlati teológusnak nevezni, mint bármi másnak. Bár – gyakran így van ez – Rookmaakerre úgy tűnik bármiféle névkártyát rátűzhetünk, minden megáll rajta és igaznak bizonyul egy ideig, de csak hogy pár perc múlva lehulljon. Éppen ezért teológiai esztétának hívni egyrészt akár igaz is lehet, másrészt hamis illúzió, ha azt várjuk tőle, hogy az esztétika vagy a dogmatika nagy kérdéseivel foglalkozik, s azokra próbál választ adni.

Ha arra vagyunk kíváncsiak, vajon mit is mond Rookmaaker a művészetek és a keresztyénség kapcsolatáról, a második világháború utáni Hollandiába kell képzelnünk magunkat. Bár az életmű kezdetét 1943-44-re tehetjük, a fő művek 1959-1977 között születtek. Hollandia pedig olyan kulturális háttérrel biztosít, amely egyrészt egy képzőművészeti csodálatosan gazdag kincsesbánya részesévé és örökösevé teszi Rookmaakert is, teológiai gondolkodásban pedig természetes könnyedséggel csatlakozhat egy immáron kitaposott úton A. Kuyper, H. Dooyeweerd és D. H. Th. Vollenhoven nyomába a neokálvinizmushoz.

Az életmű: áttekintés

A rookmaakeri életmű témáit tekintve szerteágazó, ám egyáltalán nem mondható el róla, hogy a hagyományos értelemben vett esztétika főbb kérdéseit kimerítően tárgyalná, de még az sem, hogy hangsúlyait oda tenné. A művészettörténeti, művészetelméleti és kritikai művek mellett találunk filozófiákat, teológiaiakat, s mindezek általában a művészetek – különös tekintettel a kortárs művészetekre –, és a keresztyénség kapcsa-

¹ Hans Rookmaaker, *Modern Art and the Death of a Culture*. In: *CWHR*. V, 143.





latának és egymásra hatásának kérdéseire, dilemmájára és szükségességére próbálják ráirányítani a figyelmet.

Filozófiai, teológiai írások

Az életmű számos kisebb, többnyire különböző folyóiratokban megjelent cikket tartalmaz e témában; sokkal inkább, mint önálló, nagyobb lélegzetű tanulmányokat. Mégsem megkerülhetők, sőt kulcsfontosságúak számunkra, hiszen művészetekkel kapcsolatos nézeteit mind filozófiai elgondolásaira építi fel, melyeket többnyire ezekből olvashatunk ki.

Jazz, blues és spirituálék

Elsősorban a jazz műfajának szeretete végigkísérte Rookmaaker életét, s már kora kamaszkorától kezdve szenvedélyes rajongója volt a fekete zenének. Lemezgyűjteménye Európa egyik legnagyobbjának hírében állt, s pályája kezdetétől jelentek meg cikkei az afrikai, afrikai-amerikai zenéről, spirituálékról; blues, jazz és rock adja a paletta alapját. A kisebb tanulmányok, kritikák, cikkek és élménybeszámolók mellett 1960-ban Leidenben jelent meg a *Jazz, blues and spirituals* című monográfiája, amelyben célkitűzése szerint az ide tartozó műfajok eredetét és történetét igyekezett bemutatni. A könyv a kezdetek után az 1950-es évekig igyekszik bemutatni azt a történeti ívet, amelyet követve a fekete zene alakult.

Művészettörténet, művészetelmélet, kritikák

Első jelentős nagyobb műve doktori disszertációja, a *Gauguin and Nineteenth Century Art Theory*. Először 1959-ben jelent meg *Synthetist Art Theories: genesis and nature of the ideas on art of Gauguin and his circle* néven, majd 1972-ben jelentette meg újra a már végleges címmel. Fő műve, a *Modern Art and the Death of a Culture*, 1970-ben jelent meg. Ebben a középkortól követi végig a művészettörténet fejlődését arra keresve a választ, hogy hol vannak a gyökerei a művészet válságának, majd igyekszik részletesebben is elemezni e krízis okait. Távolról sem nevezhető csupán művészettörténetinek e munka: legalább annyira áll teológiatörténeti, és filozófiai alapokon is. A jelen helyzetének bemutatásakor pedig úgy történeti, mint szociológiai szempontból is igyekszik vizsgálni saját korát, hogy választ találjon e krízis mélységeire. E gondolatsort mintha közvetlenül folytatná az *Art needs no justification* (1977) című legutolsó, végső soron be sem fejezett, jelentőségében terjedelmét messze meghaladó tanulmánya. E munkában először e válság hátterének letisztult, rövid elemzését adja, amely már mentes a *Modern Art and the Death of a Culture* excursusaitól, hezitálásaitól és gondolati kitérőitől, majd





világos és egyértelmű állásfoglalással felvázol egy megoldást, hogy merre haladhat tovább a művészet, hogy kilábaljon ebből a válságból. Szimbolikus jelentőségű ez az utolsó tanulmány: egy egyébként is egységes filozófiájú életmű végtelen egyszerűséggel és közérthetőséggel megírt, letisztult összefoglalása ez.

Különböző tanulmányai, kisebb-nagyobb cikkei a középkortól egészen kora kortárs művészetéig foglalkoznak a művészetek elméletével, történetével, a társadalomra, vallásra és a hétköznapi életre való hatásaival. Ezek közül a jelentősebbek: *Art and Entertainment* (1962), *The Artist as a Prophet?* (1965), *Commitment in Art* (1969). *The Creative Gift* (1981) című esszéketete már halála után jelent meg. Hosszú éveken át írt kritikákat kiállításokról, elsősorban a kortárs művészetekről.

Az életmű e tematikus felosztása nem csupán erősen önkényes, de felettébb erőszakos is, hiszen a témák olyannyira összefüggnek és összefolynak, hogy legtöbbször lehetetlen elválasztani őket egymástól. Ha azonban a művészetekről való gondolkodásának kulcspontjait keressük, alapvetően a *Modern Art and the Death of a Culture* és az *Art needs no justification* adják meg számunkra ehhez a fő keretet.

ROOKMAAKER A MŰVÉSZETEKRŐL

Filozófiai alapok

Aligha túlzás azt állítani, hogy Rookmaaker művészetekről alkotott rendszerének minden pontja világnézetéből ered: ez előbbi gyakorlatilag annak a filozófiai rendszernek, amelyet magáévá tett, a művészetekre való alkalmazása, következetes végiggondolása. Ezért művészeti tárgyú fejtegetéseinek is nagyját – terjedelmét tekintve legalábbis biztosan – filozófiai gondolatainak kifejtése adja. Ahhoz, hogy megérthessük Rookmaaker művészetekről alkotott felfogását, elengedhetetlen, hogy röviden áttekintsük ezt a filozófiai rendszert úgy, ahogyan ő vall róla². Sőt, ha igazán hűen próbálnánk visszaadni Rookmaaker gondolatait, valójában itt kellene eltöltenünk időnk jelentősebb részét.

A keresztyénség történetének kezdetén egy alapvető bűnt lát: a korai keresztyének nem szakítottak a görög filozófiával, s ennek hatása máig meghatározza a keresztyén teológiát, ez a probléma vonul végig a keresztyén dogmatörténeten. (A skolasztika pl. nem volt más, mint hogy a keresztyén teológiát megpróbálta szinkronba hozni Arisztotelész filozófiájával.) A görög filozófia azonban a „világ bölcsessége”! Kálvin az, aki újat hoz azzal a kísérletével, hogy pusztán a Szentírásra alapozva építsen fel keresztyén dogmatikát. Az ő nyomdokaiba Groen van Prinsterer és Abraham Kuyper lépett, akik teológiai-ájának alapkövét abban a követelésükben látja, hogy el kell választani a világ tanítását a keresztyénség tanításától. Ehhez az elkülönítéshez a kulcsot egyetlen momentumban

² Két korai cikkére támaszkodva vázolom ezt: *The Basic Principles of the Philosophy of the Cosmomic Idea*, In: *CWHR*. II, 3-9, és *What the Philosophy of the Cosmomic Idea has meant to me*. In: *CWHR*. II. 13. Míg az elsőben magát a filozófiát írja le, a másodikban inkább annak saját magára gyakorolt hatásáról vall.





találhatjuk meg: míg az egyik a saját, a másik Isten dicsőségét keresi; azért az Istenét, aki teremtette az egész világot. A keresztyén dogmatika ezért kell hogy a teremtéstanval kezdődjön! Ez kiemelten fontos számunkra, hiszen e gondolatból egyenesen jut el oda, hogy a nem keresztyének nem is ismerhetik meg a világot, mivel a világ ismeretének a feltétele önmaguk ismerete, önmaguk megismerése viszont Isten megismerésének függvénye.³ Ebből következik az, hogy a nem keresztyén gondolkodók a teremtett világ egy elemét (aspect) emelik ki, azt transzcendentálják és annak alárendelve látják az egész kozmoszt. Ilyenek lehetnek pl. a történelem, a gazdaság stb. Rookmaaker a keresztyén teológia csatasorába akar beállni, ahol a Kálvin-Kuyper nyomvonalon H. Dooyeweerd⁴ és D. H. Th. Vollenhoven mögé helyezi magát.

Magának e gondolatrendszernek a kiindulópontja annak tagadása, hogy létezik semleges kiindulópontú filozófia, és hogy egyáltalán szükséges, vagy elérendő cél ez a semlegesség. Ez antropológiai nézetekből fakad: miután emberek művelik, szükségyszerű, hogy valamely szempontrendszer alapján gondolkodjanak a világról. Vallásilag pedig végképp abszurd azt kívánni, hogy bármely filozófia semleges legyen (neutrality-postulate). Ezért létezik keresztyén filozófia, amelyet a hívők magukénak vallhatnak. Ez pedig a világot tökéletes egységben látja, tehát a kozmosz egy teljes egész, amelyet azonban különböző aspektusai (aspects) szerint tudjuk leírni: ezek a különböző törvények szférái (law spheres). Rookmaaker követi Dooyeweerdet ebben is, amikor 14 ilyen szférát különít el, ilyen például a számok, a logika, a történelem, a szeretet, a hit, az esztétika stb. Saját hatókörén belül mindegyik törvénye szuverén, ám e szférák között van egyfajta összefüggés: ez pedig nem más, mint a kozmosz törvénye (cosmic law order). Minden létezőnek van egyfajta funkciója, s ez határozza meg azt a szférát, amely alá tartozik: egy műalkotás pl. természetesen az esztétikai szférába. E kategóriák nem vegytiszták, minden létező egyszerre több szférába is tartozik, ám e szférák törvényei meg kell maradjanak saját, Isten rendelte határaikon belül. Példaként erre az egyház és a művészetek viszonyát hozza Rookmaaker: ha az egyház akarná kontrollálni a művészeteket, két szféra törvényei ütköznenek: a hité és az esztétikáé, s így két lehetőség között kényszerülne döntésre. Vagy ennek érdekében elfogadja a művészetek szabályait, ez esetben azonban megszűnne egyház lenni, vagy az egyházra érvényes normákat kényszerítené rá a művészetekre, s akkor azt számolná fel.

Ez az elvont filozófia azonban hús és vér valóság volt Rookmaaker számára. A háború alatti világban olyan kapaszkodót látott benne, amely alapján a világ mégis összerakható, teljesnek tűnt fel. Ő maga így vall erről: „Személyesen megtapasztaltam, hogyan lehet ennek a filozófiának (Philosophy of Cosmonomic Idea) evangelizációs jelentősége. Vajon felmérjük-e ennek a lehetőségét úgy általában?”⁵

³ Vö. Kálvin Institutiojának első könyvével.

⁴ E gondolatstrófiáról maga azt mondja, hogy nem más, mint Dooyeweerd műveinek, *A New Critique of Theoretical Thought*-nak és az *In the Twilight of Western Thought*-nak a summája.

⁵ What the Philosophy of the Cosmonomic Idea has meant to me. In: *CWHR*. II, 13.





Helyzetjelentés a művészet válságáról

Ahogy láttuk, a világot, mint teremtett kozmoszt egészben látni: ez volt Rookmaaker kiindulópontja, magát a művészetet is ez alapján értelmezi másként, mint saját kora művészetelmélete. A művészet válságban van: szól az állítás, amely természetesen nem csupán Rookmaaker alaptétele e korban. Mi ennek az oka, és mit lehet tenni? E két kérdés mentén halad gyakorlatilag a teljes életmű.

Hogy honnan kiindulva lehet egyáltalán gondolkodni a művészetekről, az Rookmaaker számára evidencia: ez a filozófia, vagy világnézet, amely két fogalmat egymás szinonímájaként használja, sőt többé-kevésbé a vallást is: a keresztyén ember tehát csakis keresztyéniségéből tudja értelmezni a művészetet. Sem vallásilag, sem filozófiailag semleges művészetelmélet nincs, de ez nem is szükséges, még csak törekedni sem kell erre⁶.

Micsoda tehát a művészet? A kérdést így nem teszi fel, hiszen az alapvető dilemmát abban látja, hogy a művészetek milyen szerepet töltenek be vagy hol állnak az emberiség életében. A legpontosabb definíció, amit ad, hogy a művészetek helye Isten teremtett rendjén belül található⁷. Ez azt jelenti, hogy léte Isten akarata, tehát megkérdőjelezni, feleslegesnek nyilvánítani vagy akár csak ignorálni – ahogy ezt szerinte kora keresztyéniségének jelentős része teszi – nem más, mint az isteni rend ellen való lázadás, de legalábbis a hívó élet betegségének biztos jele. „A művészet nem szorul indoklásra. ... Létezésének önálló értéke van, amelyet nem kell megmagyarázni, ahogy egy házasságot, egy embert, vagy egy madár, egy virág, egy hegy, tenger vagy egy csillag létezését sem. Mindannyiuknak értéke van, mert Isten teremtette őket. Éppen az a lényegük, hogy Isten megteremtette és igazgatja őket. A művészetnek is van létjogosultsága, mert Isten jónak gondolta, hogy az emberiségnek a művészeteket és a szépséget adja.”⁸ Vagy másutt: „A művészetnek megvan a maga tartalma Isten teremtésében, nincs szüksége indoklásra. Létének igazolása, hogy Isten adta lehetőség.”⁹ A művészet tehát nem szorul több indoklásra, mint arra a tényre, hogy Isten teremtésén belül helye van. Ezzel mond nemet a művészetek alábecsülésére, amely szerinte tipikusan a keresztyének bűne: ennek okairól még lesz szó.

A másik, tehát a nem keresztyén oldalról viszont a hibát ott látja, hogy a művészeteket túl magasra emelik és piedesztálra állítják, sokkal több jelentőséget tulajdonítanak neki, nagyobb feladatot bízunk rá, mint amire rendeltetett: végső soron ebben látja a művészetek krízisét¹⁰. Ez utóbbi Rookmaaker szerint alapvetően a felvilágosodásból ered. A felvilágosodással megváltozott a művészetek teljes koncepciója, kikerült az isteni teremtettség alól. A felvilágosodás előtt a művészet nem volt más, mint mesterség, s a művész maga is egyszerűen mesterember volt, a művészet és a szépség természetesen

⁶ Modern Art and the Death of a Culture. In: *CWHR*. V, 7-16.

⁷ Art Needs No Justification. In: *CWHR*. IV, 333.

⁸ Modern Art and the Death of a Culture. In: *CWHR*. V, 143.

⁹ Art Needs No Justification. In: *CWHR*. IV, 333.

¹⁰ Modern Art and the Death of a Culture. In: *CWHR*. V, 144.





tartozott a hétköznapiakhoz. Ám a 18. században ez szétrobbant: a művészetből szépművészet lett; és létrejött a műalkotás, amely már nem csupán valaminek a művészi megformáltsága volt, hanem egy önálló alkotás létrehozásának az igénye keltette életre. Ez természetesen azt jelentette, hogy a művészet már nem kapcsolódott az élet hétköznapi funkcióihoz, ami azelőtt oltárkép, portré stb. volt, most már műalkotássá lett. A művész (vagyis mesterember) pedig zsenivé vált, aki valami egészen különös, társadalmon és gazdaságon kívüli adottsággal rendelkezik, akinek megadatott az a tehetség, hogy megmutathatja vagy elmondhatja a valóságot és a létezés értelmét. Így a művészet átvette az emberiség életéből kidobott vallás szerepét¹¹. „A művészet a felvilágosodás kezdete óta el lett választva a tudományoktól, és a szabadság és humanitás birodalma alá sorolták. A romantika még feljebb emelte a művészetet, különösen az irodalmat és a zenét az ember-lét legfelsőbb dimenzióiba, és azt a feladatot adta neki, hogy az igazság birodalmának mélységeit tárja fel. Galériák épültek a művészetek templomaként, mivel a művészet maga vált főpappá és a humanista emberség prófétájává.”¹² Az, hogy a művészet kikerült saját természetes közegéből természetesen hordja magában a krízist, amely a huszadik századra csúcspontot ért el igazán, s ez vezetett el a jelenlegi válsághoz.¹³ „A művészet önmagáért való lett, egyfajta vallástalan vallás egy olyan világban, ahol a vallás már nem játszik meghatározó, gyakorlati jelentőséggel bíró szerepet.”¹⁴ Rookmaakernél tehát azzal, hogy a filozófia kivonta a művészeteket Isten rendje alól, olyan funkciót ruházott rá, amely alapjaiban hordja magában a válságot.

Ez nagyon harsány nemet mondás kora minden művészetelméletére. Kérdés, hogy vajon tudatosan tette-e ezt? Rookmaaker nem idézi a kortárs művészetelmélet főbb válságait, pedig azok szinte mind e kérdésre keresték a választ, különösen közvetlenül a háború utáni években: gondoljunk csak az adorno-i, szállóigévé vált „Auschwitz után nem lehet verset írni” kijelentésre. Rookmaakert úgy is láthatjuk, mint aki örömezenettel megy kora művészeihez, gondolkodóihoz: de igen, lehetséges a művészet! Csak a helyén kell kezelni. Hogy ez megállja-e a helyét, azt eléggé kétségesse teszi, hogy nem csupán nem száll bele a vitába, de műveiben semmi nyoma annak, hogy a kortárs művészetelméletekre szeretne reflektálni. Rookmaaker a felvilágosodás gondolatvilágára reagál, arra viszont nagyon élesen, nagyon szenvedélyes ellenszennvel.

A másik kulcsfontosságú kérdése a keresztyének és a művészetek kapcsolata. Annak felismerését, hogy az emberiség történetének egy pontján, jelesül a felvilágosodáskor tévúton indult el, természetesen követi a kérdés: micsoda a mi, vagyis a keresztyének felelőssége ebben? A válasza több mint vádló. Hol voltak a 18. században a keresztyének? A pietizmus a keresztyénség végzetes bűne volt: bezárkózott saját magányába, kivonult a valóságos életből, testnélküli spiritualitásában valóban olyanná vált, mint egy szellem. Az evangéliumot csupán prédikálták, ám azt megélni nem tartották fontosnak, ahogyan magát az evilági életet sem. Ezzel gyakorlatilag a teremtett világra mondtak

¹¹ Art Needs No Justification. In: *CWHR*. IV, 319-321.

¹² Modern Art and the Death of a Culture. In: *CWHR*. V, 125.

¹³ Gyakorlatilag e folyamat végigkísérése a Modern Art and the Death of a Culture.

¹⁴ Art Needs No Justification. In: *CWHR*. IV, 319.





nemet, illetve még pontosabban: teljes érdektelenségüket fejezték ki, és ennek eredménye, hogy a keresztyénségnek mára már semmi hatása sincs a társadalomra. Azzal a gondolattal, hogy csupán a belső szépség számít, a pietizmus gyakorlatilag száműzte a művészeteket a keresztyénségből. Ennek következménye kísért még mindig a jelen egyházában, amelynek nem csupán hogy esztétikai igény szintje alacsony, de sokszor alapvetően negatív a hozzáállása a művészetek, sőt az egész kultúra felé¹⁵. Rookmaaker szerint azonban Krisztus a teljes embert váltotta meg, akinek lényéhez hozzátartozik kultúrája is. A művészet nem szorul indoklásra, hangzik többször is tételmondata, és a keresztyénség nem csupán az élet egy szeletét zárja ki, amikor figyelmen kívül hagyja a művészeteket, de egyenesen bünt követ el ezzel. Ám a vád még ennél is keményebb. Bár világossá tette az úgymond „világi” filozófia felé, hogy a felvilágosodással milyen tévútra vezették a művészeteket, hogy ez megtörténhetett, az alapvetően a keresztyének hibája. Hiszen Krisztus arra küldte őket a világba, hogy annak sója legyenek¹⁶, s nyilvánvalóan elbuktak ebben!¹⁷

Megoldás a művészet krízisére

A Modern Art and the Death of a Culture még talált egy „receptet”, de legalábbis leírást arra, hogy milyennek kell lennie a keresztyén művészetnek. A Filippibeliekhez írt levélből idéz, és vonatkoztatja aztán a műalkotásokra: „...ami igaz, ami tisztességes, ami igazságos, ami tiszta, ami szeretetreméltó, ami jóhírű, ha valami nemes és dicséretes, azt vegyétek figyelembe!”¹⁸ Rookmaaker nem áll meg a tragikus helyzet felvázolásánál, hanem világos koncepciót vázol fel, hogy mi lehet a megoldás a művészet válságára. Már a *Modern Art and the Death of a Culture* beszél erről, de itt még kissé maszatolva bukkannak fel a gondolatok, s többnyire inkább az egyház megújulásáról beszél, innen alig-alig lép tovább a művészet „feltámadása” felé. Azért találunk ilyen kijelentéseket: „A keresztyénség az élet megújulása, ezért a művészetek megújulása is kell legyen.”¹⁹ Az *Art needs no Justification* viszont már konkrétan és nagyon világosan mutatja a – Rookmaaker számára egyetlen – lehetséges kiutat.

„Meg vagyok győződve, hogy csak egy valódi reformáció vezethet kultúránk megújulásához, egy megújuláshoz, amely nem csupán a keresztyénségé, bár kétségkívül ott

¹⁵ Art Needs No Justification. In: *CWHR*. IV, 322-325.

¹⁶ Modern Art and the Death of a Culture. In: *CWHR*. V, 13. A só valamiért kiemelten hangsúlyos, állandóan visszatérő metafora az életműben.

¹⁷ Meg kell jegyeznünk, hogy Rookmaaker a művészet válsága kapcsán foglalkozik olyan kérdésekkel is, hogy mitől nevezhető egy műalkotás keresztyénnek, mitől jó egy alkotás, mi a forma és a tartalom viszonya, a hit és az alkotás kapcsolata, milyen szerep a művészé, mi a művészet és a keresztyénség kapcsolata, mi az a kreativitás stb. Sajnos ezeket többnyire röviden, elég erős fogalmi nagyvonalúsággal tárgyalja. E témák többségét kisebb cikkekben fejti ki valamivel részletesebben, a két fő műben azonban vagy csak érinti őket, vagy teljesen kimaradnak.

¹⁸ Fil. 4:8

¹⁹ Modern Art and the Death of a Culture. In: *CWHR*. V, 143.





kell kezdődnie, hanem egész nyugati világunké.”²⁰ Rookmaaker szeme előtt egy olyan új reformáció lebeg, mint a 16. századé, s ezt szükségszerűen bekövetkezőnek tartotta. Ez azonban kemény munka és hatalmas felelősség elé állítja a keresztyén embert, aki akár művészként, akár más hivatásban dolgozva nem is tehet mást, mint hogy felvállalja e reformáció harcosának a szerepét, annak eljöveteleért küzd. Itt már nagyon konkrét tervet ad Rookmaaker, amelyet minden keresztyénnek követnie kell a válság megoldásához: „könnyezz, imádkozz, gondolkozz és dolgozz!”²¹ A tipikusan kálvini attitűdöt látjuk itt is: az első a bűnbánat a bűn felett, majd rádöbbenve arra, hogy az ember magától nem tud előrébb lépni, jön az imádság. Ezután kell következnie a helyzet intellektuális elemzésének, végiggondolásának (ti. hogy a felvilágosodás hogyan hatotta át a gondolkodásunkat, keresztyénségünket, és hogyan lehetne kiirtani belőle), majd ezt követheti csak a tett. A művészetek megújulásának e reformáción belül lehet csupán helye, hiszen ahogy az egész nyugati kultúrának, úgy a művészetnek is ez lehet az egyetlen kiútja. Ahogy ezt már említettük, Rookmaaker nagyon is gyakorlati oldalról közelíti meg a kérdést: az *Art needs no justification* főként azt vizsgálja, hogy egy művésznek és a művészeteknek általában milyen szerepük lehet ebben a reformációban, illetve egészen pontosan tanácsokat ad, hogy a keresztyén művészek hogyan cselekedjenek, hogy ez minél hamarabb eljöjjön.

RÖVID DIALÓGUS AZ ÉLETMŰVEL

E gondolatok leírása óta eltelt harminc év. Nyugodtan kijelenthetjük, hogy az a közeljövőben bekövetkező nagyszabású, egész Európát átható reformáció, amely Rookmaaker szeme előtt lebegett, nem következett be. Sőt igen szerényen fogalmazunk ha azt mondjuk hogy erős utópiának bizonyult: túl az ezredfordulón már az is abszurdnak tűnik számunkra, hogy a huszadik század második felében valaki egységes világról álmódott. Vajon egyszerűen nem hagyta-e figyelmen kívül mindazt, ami a felvilágosodás és saját kora között történt? A művészet viszont – a művészetelmélet dilemmái mellett is – úgy tűnik visszatáncolt a sír széléről (már ha ott volt egyáltalán!), sőt mi több a nyugati országokban az egyik legnagyobb gazdasági tőkévé nőtt ki magát. S míg a kortárs művészet valóban egyre inkább távolodik a hétköznapioktól és a kisember számára egyre elérhetetlenebbé, vagyis érthetlenebbé válik, egyáltalán nem tűnik haszontalannak végiggondolni, vajon mit is adhat nekünk Rookmaaker e helyzetben?

Amit biztosan mondhatunk, hogy Rookmaaker rendszerében a művészet, az alkotás, és így az alkotó is elemi, veszedelmes mélységű kötöttségek alól szabadul fel. Azzal, hogy a művészet helyét a Mindenható Isten teremtett rendjén belül képzelel el, olyan méltóságot és alapot ad neki, amelyen értelmetlenné válik a létének megkérdőjelezése.

²⁰ Art Needs No Justification. In: *CWHR*. IV, 325.

²¹ Art Needs No Justification. In: *CWHR*. IV, 326-327.





Fel kell tennünk azonban két kérdést a művészetek és a keresztyénség kapcsolatáról: mindkettő kulcsmozzanat Rookmaakernél. Először is, egyik elsődleges célja volt a kapcsolatteremtés a „magas művészetek” képviselői és a keresztyénség között. Erre tett erőfeszítései azonban elég egyoldalúnak tűnnek: a keresztyén embereket, és elsősorban is a keresztyén értelmiséget vádolja azzal, hogy nem elég nyitottak a művészetek felé, sőt bizonyos körökben még el is ítélik azt. Erre természetesen válasz lehet, mint ahogy az is, hogy azért ír így, mivel e művek célközönségét fiatal keresztyén művészek adják. Hogy hogyan és mit írt volna, ha általában kora művészeinek ír, vagy kora nem keresztyén művészeinek, kérdés marad számunkra. Azonban már ez a megkülönböztetés is jelzi, hogy Rookmaaker kettéosztja a művész társadalmat keresztyénekre és nem keresztyénekre. E két csoport először is abban különbözik, hogy míg az egyik Isten dicsőségére próbál alkotni, a másik a sajátjára. A másik kulcsfontosságú különbség viszont a művész társadalmi felelősségvállalásában van. A művészt Rookmaaker szerint a felvilágosodás a próféta szerepére kárhoztatta, alkotása tehát kulcsfontosságú a világ problémáinak feltárásában, megértésében, de a megoldás felmutatásában is (ebben látja a „jó”, pontosabban fogalmazva annak a legitim és a létezésre nem jogosult művészetek különbségét, a műalkotás és a giccs különbségét is: e problémának csak a felszínét vagy a mélységét jeleníti meg?). S emlékezzünk csak rá, Rookmaaker szerint a társadalom és egész kora betegsége helyreállítható egy reformáció által. A művészek tragédiája tehát abban áll, hogy meg kellene látniuk, majd megoldaniuk egy olyan problémát, amelyre egyetlen gyógymódot a keresztyénség mutathat fel. Rookmaaker ennél nem megy tovább, de mi nem kerülhetjük meg a kérdéseket. Ezek szerint tehát egy művész vagy keresztyénné lesz, vagy egész életműve elhibázott, és már alapjaiban magában rejtli a kudarcot? E megközelítés aligha tűnik hízolgőnek egy nem keresztyén művész számára, és a párbeszédre sem feltétlenül jó álláspont. Úgy tűnik, Rookmaaker hagy egy kiskaput, amikor azt mondja, hogy mi (ti. a keresztyének) a nem keresztyén művészekről tanulhatjuk meg azt, hogy mi is a társadalom igazi rákfenéje. Ezek szerint tehát az ő munkásságuk haszna óriási, de ez abban áll, hogy bennük az tükröződik, ami a világban rossz! És funkciójuk is arra redukálódik így, hogy elősegítsék a keresztyének munkáját. Ezek szerint tehát egyfajta munkamegosztást képzel el művészek és keresztyének között: az egyik lelőtte, a másik meg szépen megsütné: az egyik felmutatja a problémát, a másik meg megoldást kínál rá. A logika azonban kissé zavaros, annál is inkább, mert a keresztyén és a művész nem egynemű kategória. Az az álláspont azonban, hogy a keresztyénség tudja a választ a világ helyreállítására, a művész pedig nem, olyan egyenlőtlen helyzetet teremt, amely eleve ellehetetleníti az érdemi párbeszédet a nem keresztyén művészvilággal.

A másik ilyen kulcsfontosságú pont maga az a megoldás, amelyet Rookmaaker lát. Ez a rookmaakeri reformáció, amely gyakorlatilag nem más, mint Isten visszacsempésze a kultúrába, egy keresztyén művész számára természetesen elfogadható álláspont. Sőt, mint egy megoldási program jó kiindulópont lehetne a nem keresztyén művészek felé is. De vajon azzal, hogy Rookmaaker az egyetlen lehetőségként tünteti fel, és eleve elhibázottnak tart minden egyéb próbálkozást, nem mélyíti-e inkább a szakadékot, mintsem közelíti? Hasonló kritikát fogalmaz meg a Free University esztétika tanszék-





ének vezetője, az egyúttal teológus W. Stoker: „Felmerülhetnek ellenvetések ezzel az elmélettel szemben. Jóllehet a művészet sajátosságát hangsúlyozza a művészet és szépség életünk kitüntetett aspektusai révén, de ezzel egy időben a művészetet, teológiaiilag vitatható módon, a keresztyén tan felől ítéli meg. ... G. van der Leeuw ezt a szemléletet helyesen ahhoz a viszonyhoz hasonlította, amely „a hét provincia és a Generális-országok között áll fenn a Köztársaság idején. Az utóbbiak is hozzájuk tartoznak, elsősorban azért, hogy engedelmeskedjenek.”²²

Hogy ilyen élesen kell-e ezt megítélnünk, ne döntsük most el. Rookmaaker rendszere azonban arra determinálta magát, hogy hatása csupán keresztyén körökre korlátozódjon. Ott viszont ne tagadjuk jelentőségét: E. John Walford, William A. Dyrness és Jeremy S. Begbie, vagyis a teológia és művészetek kapcsolatával foglalkozó kortárs protestáns gondolkodók nagyjai vannak tanítványai között.

²² Wessel Stoker: Isten: a művészetek mestere. In: *Porta Speciosa*, Vol. 1., 2007, 11-12.



Istentiszteletünk tanbeli alapjai

Szűcs Ferenc

A reformátori felfogás szerint az egyház láthatósága, – másszóval a *notae* vagy *signa ecclesiae*, – egyértelműen az istentisztelethez kötődik: az Ige tiszta hirdetéséhez és a sákramentumok helyes kiszolgáltatásához. Az a tény, hogy pl. Kálvin maga is megelégedett e kettős ismertetőjeggyel, azt mutatja, hogy az egyház esemény jellege elsősorban az istentisztelet gyakorlatában fejeződik ki, minden más csak ehhez kapcsolódó, ill. ebből következő esemény lehet. Ez az ekkleziológiai alapállás azonban Krisztus jelenlétére vonatkozóan csak olyan egyirányú állítás lehet, amely dologi értelemben nem köti Krisztus jelenlétét egyetlen emberi cselekményhez sem. *Ubi Christus, ibi ecclesia* – és nem fordítva. Ahogyan a sákramentumi jegyekbe sem bezárva, sem ahhoz hozzákötve nincs Krisztus, ugyanúgy a hirdetett Igére nézve is csak Krisztus felől és csak a kegyelem által lehet igaz, hogy *predicatio verbi Dei est Verbum Dei*. Krisztus megbízása felől nézve bizonyosan igaz, hogy „*aki titeket hallgat, engem hallgat*” (Lukács 10,16.), de ezt egyetlen igehirdető sem fordíthatja meg ép ésszel úgy, hogy aki engem hallgat, az magát Krisztust hallgatja. Ezért az egyház istentisztelete és ezáltal végső soron a léte is Krisztus kegyelmes jelenlététől függ, amelyet természetesen mind az igehirdető, mind a gyülekezet Krisztus ígéréteiben bízva kérhet és remélhet, de amelyet soha nem tekinthet automatikusnak és magától értetődőnek. Ezért van szükség az epiklézisre mind az igehirdetés, mind a sákramentumok kiszolgáltatásakor.

Krisztus bent létének és kívül állásának ezt a dialektikáját jól érzékelteti a Jel 3,20 közismert Igéje: „*Íme, az ajtó előtt állok és zörgetek, ha valaki meghallja hangomat és kinyitja az ajtót, bemegyek ahhoz, vele vacsorálok és ő énvelem.*” Ez a mondat az ősegyház liturgikus beszédmódjából való, amely mind a meghallott Igéhez, mind az úrvacsorai közösséghez kapcsolódik. Egyben kifejezi a keresztyén istentisztelet legjellemzőbb szimbolikus mozzanatát, az ajtónyitást. A *Verbum Dei externum* e mozdulat által lesz *Verbum Dei internum*-má. Tévedés lenne ezt a mondatot kizárólag individuálisan értelmezni, mint a szívünk ajtaján kopogtató vándor Jézus képét. A metafora éppen azt fejezi ki, hogy a vacsorához összegyülekezett vendégsereg mindaddig végzetesen hiányos, ameddig nem hallja meg a Pásztor hangját, – ez sajátos egybecsengés itt a János 10, 3 pásztor igéivel, – és nem engedi megvendégelni magát. A hivatkozott rész természetesen még kiegészül itt a *tűrórosz*, az ajtónyitó ör felelősségével is, ugyanis nem mindenféle hang előtt kell kitárni a kapukat. Sőt, ez a szűrés teljes mértékig azonos a lelkek megítélésének, ugyancsak a jánosi teológiában szereplő, gondolatával (1Ján 4, 1-3.). A *diakriszisz tón pneumatón* ugyanis éppen a gyülekezetben megszólaló, ott



tekintélyt követelő „lelkek” megkülönböztetésére vonatkozik. Az istentiszteletnek így elsősorban nem formai, hanem tartalmi kritériumai vannak: a hogyan kérdését messze megelőzi az, hogy kinek nyitunk ajtót. Ezzel az elsődleges tartalmi kritériummal természetesen nem kell mindjárt kizárnunk, vagy elítélnünk azokat a formai elemeket, amelyek az élményt, az áhítatot hivatottak elmélyíteni, hiszen, – hogy biblikusan szóljunk, – az arany almához ezüst tányér illik, a kopott műanyag tálca aligha.





1. A keresztyén istentisztelet tartalmi ismérvei közül első helyen kell megemlítenünk, hogy az három dimenziós. Megszólal benne az ember alatti teremtett világ hangtalan Isten-dicsőítése is a gyülekezet szavakba, sőt énekbe foglalt áhítatában. Ezen azt értjük, hogy a *theologia naturalis* helyett újra meg kell szólaltatnunk istentiszteleteinken a *theologia naturae* hangját. A teremtett világ akkor is kreatúra maradt, ha az ember bűne miatt már nem is maradéktalanul azonos Isten jó teremtésével és magán hordozza a hiábavalóság és múlandóság jegyeit is.

Ez a hang szólal meg a teremtő és gondviselő Istent magasztaló zsoltárokból, – mint pl. a 8., 19., 24., de a Heidelbergi Kátéra épülő dicséret anyagban a 247. és következő énekekben is. Ide tartozik azután a másik dimenzió is: a mennyi világ istentisztelete, amint azt Nicetas Te Deum-ának átiratában halljuk: „*Néked a tiszta, ártatlan és szent Angyalok szolgálnak, Szüntelen hangos felszóval kiáltnak // Szent, szent, szent Isten, te seregeknek, Vagy Ura Istene, Teljes a menny s föld nagy dicsőségeddel.*” (242:2-3) De ide sorolhatjuk Balassi szép énekét, a „*Mennyi seregek*”- kezdetűt is (252.), vagy Ráday Pál lelki hódolását a 251. dicséretben. Mindezek Kálvin, Erdélyben máig együtt imádkozott bűnvalló imádságával egyetemben, arra emlékeztetnek, hogy a földi gyülekezet az „angyalok és az idvezült lelkek társaságában” sereglett egybe. Így, akárcsak az Úri imádságnak, az istentiszteletnek is vertikális mozgásrendje van. Nem a földi nyomorúságokból kísérelünk meg felemelkedni Isten trónusához, hanem Isten mennyi dicsőségének erőteréből érkezünk el a mindennapi kenyér, a mindennapi bűnök emberi szférájába, sőt a gonosz ember alatti mélységeibe. Lemérhetjük istentiszteleteinken, vajon ezt a mozgásrendet követik-e. Nem azért annyira sötét, erőtlene liturgiánk dinamikája, mert nem Isten dicsőségének fénye ragyogja azt be a felfelé való ajtónyitás által?

Az istentisztelet hármás dimenziója szabadíthatja meg liturgiánkat az antropocentrikus bezártságból, ahol a gyülekezet emiatt csak önmaga körül foroghat, a maga bűneit, nyomorúságait ragozhatja vég nélkül, ahelyett, hogy valóban komolyan venné, átélné, hogy „*Itt van Isten köztünk, Jertek Őt imádni.*”

Ezek után tehetjük fel a formai és módszertani kérdéseket; hogyan fejeződhet ki istentiszteleteink rendjében az a misztérium, hogy Ő van itt a középben, tehát nem a lelkes, nem a liturgus, nem is a gyülekezet, hanem a Szentháromság Isten.

2. Az elmondottak bármennyire azt a látszatot is kelthetik, hogy az első artikulusra tettük a hangsúlyt a református istentiszteletben, ezt feltétlenül ki kell egészítenünk az-
al, hogy mi a Szentháromság Istent imádjuk és hívjuk segítségül. Ez formálisan kifejeződik ugyan vótumainkban, – jó esetben imádságainkban, - és legtöbb énekünk záró versszakában, nem biztos mégsem, hogy a trinitárius szemlélet adja meg liturgiánk belső vázát. A hangsúly eltolódások jól láthatók énekeskönyvünk azon énekeinél, amelyek a teológiatörténet egy-egy jellegzetes korszakát reprezentálják. A teremtő Atya Isten éppen a racionalizmus és liberalizmus korszakában állt az előtérben, míg a 455-471. énekanyag jellegzetesen a pietizmus és az ébredési mozgalom korszakát idézi. Nagyrészt tehát korrektívumok, amelyek a szubjektív szótériológia korábban kissé elhanyagolt területét töltötték ki új élmény anyaggal. Ez a főként angolszász eredetű énekkincs a Hallelujah és a modern ifjúsági énekek anyagával kiegészülve igen kedvelt repertoárja gyülekeze-





teinknek. Ehhez a népszerűséghez minden bizonnyal a könnyed, fülbemászó dallamok is hozzájárulnak. Ez a gravitációs mozgás azonban könnyen olyan lejtőre sodorhatja istentiszteletünket, amelynek súlypontja kizárólag az említett énekanyag köré vonz mindent, különösen, ha az igehirdetés is kizárólag a bűn kérdés körül mozog. A trinitárius szerkezetű liturgiának ügyelnie kell a teljes Szentháromság megvallására, még ha az ünnepi, vagy egyéb alkalmaknak szükségszerűen van krisztológiai, vagy pneumatológiai hangsúlyuk is. Az éneklést itt illusztrációként használtam és témám szerint mellőznöm kellett ennek a himnológián belüli olyan mai vitáit, mint pl. a gregorián éneklés és a Klaus Douglas által javasolt modern liturgiai sokszínűség közti feszültséget.





3. Harmadszor az istentiszteletről, mint az *unio mystica cum Christo* és a látható közösség egységéről kell szólnunk. A reformátorok közül Kálvin hangsúlyozta leginkább, – főként az úrvacsorával kapcsolatban, – a mennyben lévő Krisztusnak, mint Főnek és az Ő földi testének az egységét. Ez a hangsúly természetesen nem korlátozódik kizárólag az úrvacsorai közösségre, hanem általánosságban is értendő a gyülekezet létrejöttére. A gyülekezet „testéből való test és csontjaiból való csont”, – amint ez a kálvini gondolat szó szerint is megismétlődik a Heidelbergi Kátében. A testnek ez a nagyon is földi és evilági valósága arra figyelmeztet, hogy az *unio mystica* nem spiritualizálható el, hanem komolyan kell venni azt a látható, testi közösséget is, amely a gyülekezeti együttlétben válik kézzel foghatóvá. Erre figyelmeztet egyébként az úrvacsorával kapcsolatban Pál apostol is. Ahol az agapé által megvalósuló közösség nem működik, ott nincs igazában úrvacsora és kiterjesztett értelemben istentisztelet sem. Tudjuk, hogy Korinthusban mind a kettővel baj volt. (1Kor 11-14.) Az egyikből a jó rend hiányzott, a másikkal az asztalközösség, amelyet a frakciózás idézett elő. Mindkettő látható módon mondott el- lent annak, amit a test egységéről és a kegyelmi ajándékok különbözőségéről Pál tanított (12. fejezet).

Az istentisztelet tehát közösségi cselekmény, ahol a Fő-nek és testnek minősített találkozása úgy megy végbe, hogy a tagok egymással is találkoznak. Nincs privát *unio mystica* Krisztussal, ha valaki nem vállalja egyszersmind azt a látható közösséget is, amelyet a gyülekezet jelent. Gyülekezet szavunk etimológiájában pedig eleve benne van az összegyülekezés, a közös éneklés, imádság, igehallgatás és szolgálat. Alkalmazhatjuk ezt a gyülekezeten belül működő csoportokra is. Az istentiszteletnek kell annak a közös pontnak lenni, ahol az életkor, érdeklődés, vagy szolgálat szerinti kis csoportok találkoznak. Ebből következik a keresztyén istentisztelet nyilvánossági igénye is. Ezért mondja a Káté a 4. parancsolat felszólításaként, hogy „én különösen ünnepnapokon az Isten gyülekezetébe szorgalmasan eljárjak, hogy ott Isten Igéjét hallgassam, a szent sákramentumokkal éljek, az Urat nyilvánosan segítségül hívjam és keresztyénhez illően alamizsnálkodjam...” (103.kf). Az istentiszteleti részvétel tehát egyben nyilvános vallástétel is, *confessio publica*, nemcsak a bűnvallás, de a hitvallás értelmében is. Végzetesen individualizálódó világunkban az istentiszteletnek a közösségi identitás nyilvános vállalásaként is megvan a jelentősége.

4. Ennek a nyilvánossági relevanciának régtől fogva az istentiszteleti hely, a templom a legnyilvánvalóbb érvényre juttatója. A templom ugyanis nemcsak szakrális tér, de szimbolikus tér is. Szakralitását az adja, hogy a szent cselekmények számára különítjük el. Erre csupán gyakorlatias szempontból van szükség és nem azért, mert Isten nem tudna megszentelni bármely helyet és a templom önmagában hordozná a szentséget. Az újkor profanizáló tendenciái azonban elfelejtkeznek a higiénia olyan hétköznapi analógiáiról, mint pl. arról, hogy ivó poharunkat sem mártogatjuk a szenny lébe, hanem azt egy bizonyos cél számára tesszük félre. A szentnek ez az elkülönítés a bibliai jelentése. A templom tehát nem multifunkciós hely, hanem egyetlen funkcióért épült és ez az istentisztelet. Kivételes kényszerek természetesen ezt a törvényt felülírhatják, ám mégsem szabad arról megfeledkezni, hogy a szórakoztatásnak, profán célú összejöv-





teleknek más épületekben van a helye. Természetesen a szigorú kivételekről mind a művészi színvonal, mind a szent cselekményekkel való összeegyeztethetőség alapján a gyülekezet vezetőségének kell döntenie. A szabály itt is egyértelmű és egy irányú: nem a szakrális kommunikációnak kell meghátrálnia a profanitás előtt, hanem a szentnek kell megszentelnie a profanitást. Erre figyelmeztet a szent idő irányából a 4. parancsolat is. Itt ugyanis nem a hétvégi pihenéshez való jog fogalmazódik meg, ahogy azt a mai ember véli, hanem az idő meghatározott részére vonatkozó megszentelési parancs. A hat napon át való munkát két szombat fogta közre Izrael istentiszteletében is. Isten nyugalomból lépünk ki a munka világába, amint azt a szombatnál is jobban fejezi ki az Úr napja, amely a modern naptárakkal ellentétben, nem weekend, hanem a hét első napja. A minősítetten áldott időből lépünk ki a hétköznapi világába, hiszen ezt az időt maga Isten áldotta és szentelte meg.

Ám, amint jeleztük, a szakrális tér egyben szimbolikus tér is. Ez látszólag modern kommunikációelméleti és szociológiai fogalom, ám a valósága nagyon ősi, hiszen azt fejezi ki, hogy a fizikai térben vannak olyan szimbolikus terek, amelyeknek üzenetük van a nagyobb közösség számára. A templomtorony, a harang üzen és szimbolizál valamit egy világi közösség számára is. Ennek jelentőségéről éppen a mi magyar egyháztörténetünk negatív korszakai árulkodnak. A türelmi rendelet idején, sőt az elmúlt rendszerben is sok helyütt csak torony nélküli templomot engedett építeni a hatalom. Ez mindig a hatalom félelmét jelezte azoktól a szimbolikus terektől, amelyek számára veszélyforrásként jelentkeztek. A templom tehát a pusztaság megjelenésével is azt a korábbi megállapításunkat hangsúlyozza, hogy a keresztyénség nem *religio privata*, hanem *religio publica*. Nem magánügy, hanem a legszemélyesebb közügy. A harangszó a közösség terébe kiált bele, amint a torony régen is a falu házai fölé magasodott és a vertikális dimenzióra figyelmeztetett.

A templom mint szakrális, szimbolikus tér, liturgikus tér is. Elrendezése, tárgyai, az istentisztelet különböző elemeihez kapcsolódnak, ezért e funkcióknak vannak alárendelve. Osszassuk el azt a félreértést, hogy a kálvinizmus művészetellenes lenne. A kép nélküliséget, más protestáns felekezetekkel ellentétben, sem adiaforonnak, sem *Biblia pauperum*nak nem tekintette a református teológia. Nem adiaforon, mert a református értelmezés szerinti 2. parancsolat nem vált érvénytelenné az Újszövetségben sem és nem a szegények Bibliája a kép, mert ebben kiskorúsítást vélt felfedezni a református tradíció. Az írástudatlan népet olvasni-írni tanította inkább. A kép – amint azt a modern kommunikáció elmélet is vallja – agresszívebb a szónál, amint azt a média és reklám gyakorlat is igazolja. A szimbolikus ábrázolás és az egyszerűség ugyanakkor nemcsak, hogy nem volt idegen református templomainktól, hanem egy sajátos művészi igényességet képviselt, mind a templom építészetben, mind a klenódiumok és a különféle textíliák terén. Ez egyúttal azt is kifejezte, hogy az értelem, érzelem akarat klasszikus hármassága is egyensúlyban volt a liturgiában. A megértés, értelmezés dimenzióját bármennyire is uralkodó motívumként szokás feltüntetni, a református istentiszteleten az érzelmeknek, az esztétikumnak is megvan a maga szerepe. Az istentisztelet retorikus, sőt drámai cselekmény. Ravasz László Kálvin téri liturgiája párbeszédként fogja





fel, ahol az isteni megszólítás és az emberi felelet váltakozik. Ez kétségtelenül így van, de hozzátehetjük, hogy a drámaiság nem egy formális párbeszéd jelleget jelent csupán. A drámaiság inkább egy út, amelyben az üdvtörténeti dráma csúcspontjaira ér a gyülekezet egészében és egyes tagjaiban. A megdicsőülés hegyének drámai pillanataiban elhangzik az önfeledt mondat: „*Jó nekünk itt lennünk*...”. Ezt a felkiáltást nem kárhoztatja sem Jézus, sem a szentíró, még ha a pillanat állandósítását korrigálja is, hiszen a transzcendensnek nem építhet immanens sátrat az ember. Vajon istentiszteleteinkre mennyire jellemző ez a tapasztalat, hogy egyszerűen jó ott lenni? Mert valóban megkóstoltuk az istentisztelet vertikális dimenziójának transzformáló erőit.

5. Ötödikként említsük meg, hogy amennyiben liturgikus ívről beszélünk, akkor vegyük komolyan mindazt, ami már elhangzott. Néhai Pásztor János figyelmeztetett sokszor arra, hogy a bűnvallás és bűnbocsánat hirdetés után ne énekeljünk bűnbánati énekeket az úrvacsora alatt sem. Egyáltalán, legyen értelme azoknak a szimbolikus mozdulatoknak, amelyek ma legtöbbször teljes összevisszaságban és anélkül történnek, hogy tudatában lennénk ennek. Pl. mikor állunk és ülünk. Ez nem formai kérdés, hanem tartalmi, hiszen a testhelyzetünk valamit kifejez. Nemcsak lélekben állunk meg Isten előtt, hanem testestől-lelekestől. Ez annyit is jelent, hogy a gyülekezet a liturgiával együtt mozog. Nemcsak az ékes és jó rend hiánya lehet liturgiai rendtelenség, hanem minden olyan istentiszteleti cselekmény is, amellyel a gyülekezet nem tud azonosulni és így passzív résztvevő hallgatósággá válik. Itt pedig azt is hangsúlyoznunk kell, hogy a közhiedelemmel ellentétben, nem a szószék és az igehirdetés áll a református istentisztelet tengelyében. Nem köré, - mintegy ráadásként, - helyezkednek el a liturgiai elemek, hanem mindegyiknek megvan a maga önálló funkciója és ebben csupán egy az igehirdetés. A túl sok verbalitás nemcsak a figyelem lélektani szempontjából lehet káros, hanem főképpen amiatt, ha a gyülekezet együttes tisztelete szétesik. Ezért is fontos útmutatás a teljes személyiségre koncentráló nagy parancsolat: Istent *teljes szívünkkel, elménkkel és erőnkkel* tiszteljük és szeretjük. A liturgiai ívnek mindhárom szempontot szem előtt kell tartania. Ma az élménytársadalom korában valamelyest ezt a háttérrel is figyelembe kell vennünk, de teljes mértékig nem szabad kiszolgáltatnunk. Az átélés a tradíció horizontális síkján is mozoghat, hiszen mi az előttünk jártakkal is egy nép és egy sereg vagyunk. Ezért törekedni kell arra, hogy az érzékeket pillanatnyilag felkorbácsoló elemek helyett egyre inkább át tudjuk élni a keresztyén tradíció kétezer esztendő múltjával való egységünket is. Ezért valójában felfedezésre és liturgiai szervezésre vár énekeskönyvünknek a gregorián hagyományhoz kapcsolódó anyaga is. Látható, hogy az énekeskönyv szerkesztői maguk is küzdöttek ezek elhelyezésével, így hol az ünnepkörökhöz, hol az „*igehirdetés előtti énekek*” kategóriájába kerültek. Pedig, megítélésem szerint leginkább az úrvacsorai agenda merészebb és gyökeresebb átalakításában lennének igazán a helyükön.

6. Végezetre hagytam az un. egységes liturgia, vagy a liturgikus egység kényes kérdését. A II. Helvét Hitvallás XVII. fejezetében ezt olvassuk: „*az egyház egysége nem a külső szertartásokban áll.*” A történeti szöveggörnyezetből kiragadott mondat számos félreértéshez vezethet. Sugallhatja azt, hogy a liturgia a helvét reformáció számára má-





sodlagos kérdés, adiaforon volt. De még inkább, hogy az egyes gyülekezetek, ill. lelkipásztorok egyéni döntésének a kényére-kedvére szolgáltatta ki azt.

A figyelmes olvasat azonban már a szövegkörnyezetben is eloszlatja a félreértést: a cél éppen az „*egyház igazsága és egysége*” volt, szemben a könnyelmű szakadásokkal, amelyek részben abból adódtak, hogy az erősebb gyülekezetek, ill. területi egyházak saját szertartásaikat akarták a többiekre erőltetni. Ez a veszély Kálvin és Bullinger korában elsősorban a berni törekvésekben jelentkezett. Másrészt azonban gondolhatunk azokra az egységtörekvésekre is, amelyek pl. Kálvin szeme előtt lebegtek az angliai és wittenbergi reformációval kapcsolatban. Ő olyan fontosnak tartotta az egyház egységét, hogy Cranmer érseknek írt levele szerint, tíz tengeren is kész lett volna átkelni érte. Ezt a célt semmiképpen nem akarta a reformáció veszélyeztetni a liturgiai felfogások külön-

bözőségei miatt és ezt Kálvin levelezése más irányból is alátámasztja. Hasonló volt a helyzet az egyházszerkezeti kérdésekkel is. Bármennyire határozott volt is Strassbourgra és Genfre vonatkozóan a meggyőződése, ezt nem helyezte a kötelező norma szintjére minden egyház számára és különösen nem tette a tanbeli egyetértés elé.

A Hitvallásnak ez a mondata tehát nem igazolhatja azt a liturgiai lazaságot és önkényességet, amelyet az immár egységesnek mondott Kárpát medencei reformátusságnak különösen az anyaországi részében tapasztalunk. Úgy gondolom, hogy éppen az egység megtagadásának tűnik, ha egy református ember nem ismer rá a református istentiszteletről a saját gyülekezetétől távol és ott idegennek érzi magát. Elfogadhatatlan az is, hogy közös liturgikus szövegeinket nem tudjuk egységes fordítás szerint együtt elmondani. Ez azonban nem a liturgia problémája, hanem a zsinatpresbiteri gyakorlat elégtelenségéé. A liturgiai heterodoxia csupán egyik, de sajnos, nem is egyetlen tünete ennek a szétesettségnek. A *szün-hodosz-ról* már sokan és sokszor elmondtuk, hogy az etimológiája szerint is közös útkeresést jelent. Ha ezt a közös utat nem keressük, akkor törvényszerű, hogy csak különböző irányokba, irányzatokba lehet elindulni, amelyből találkozás nem jöhet létre. Igaza van a Hitvallásnak: a *homologia*, a bűn- és hitvallási azonosság az alapja az egyház egységének. Ha csakugyan mindnyájan egyképpen szólunk, még ha kegyelmi ajándékaink szerint különbözőek is vagyunk. Ez nem azonos a homogenizálással, az elsűrítő egybe mosással. Vannak értékes és megőrzendő helyi





liturgiai tradíciók is, amelyek csak gazdagítják az egész testet. De van egymásra nem figyelő individualizmus és kongregacionalizmus is, amely leginkább a liturgiában szembeötlő. Amely a különбözésünket hangsúlyozza inkább, nem pedig összetartozásunkat.

A liturgia leginkább az a terület, ahol a protestantizmus különösen átéli a szabadság és kööttség feszültségét. A rend és a spontaneitás, a Lélek és a szervezet azonban nem kizárólagos ellentétei egymásnak, hanem olyanok, mint a folyó és a medre. Ha túl széles és parttalan a meder, a posványosodás kísért, ha túl szűk, akkor a gátakat romboló áradat. Ezért csak azt kérhetjük, hogy a korai és késői esők élő vizű folyama ássa meg a maga medrét. Ébredés, lelki megújulás nélkül aligha van liturgiai megújulás, legfeljebb csak ideiglenes újítás, amely csak az újszerűségével hat a megszokásig. De nem tartom lehetetlennek a fordított sorrendet sem. Imádatunk, Istendicsőítésünk, igehirdetésünk megújulása elindítja a megújulást. Hiszen mi más lehetne annak a forrása, mint a zsoltár komolyan vétele: „*Csendesedjétek el, és ismerjétek el, hogy én vagyok az Isten!*” Magyar *Isten-tisztelet* szavunkban erről van szó.

Cantor and Minister in a Value-Creating Worship¹

by

Károly Fekete

1. Value – losing society and our worship

The main part of our worship happens within the congregation and in the church or in a place with ecclesiastical function, yet it never does in an isolated location. A good number of phenomena, which occur from the surrounding society, compete with our worship and affect our congregation members and traditional worship occasions in an increasing pace and stronger manner.

The range of the effects and techniques of communication is very wide and reaches almost everybody. This is the reason why we often face long expectation lists from the part of our modern-thinking parishioners. These are motivated by known or unknown social experiences, and the person thinks that if we could integrate another idea in worship, it would bring renewal. These impulses are exemplified even in literature, e.g. the framings from the books of Klaus Douglass, which are cheap modernist and conformist drafts about church music...

¹ Lecture at the *Church Music Conference* – 13th of November, 2008, Kolozsvár





In order to express myself more clearly it is enough to mention a number of labels, which belong to the society of the last century, and confront them as representing a past era with our own traditional worship. This can lead us to contemplate about the worship of the future. If we think it through deeply, we will find not only the features, which should be rejected, or are not receivable, but we find self-criticism compelling for the duties, the interlocking and the importance of the interdependence of the church musician and the minister. We should preserve and enrich the values which are entrusted to us in the era of value-losses.

Every label made me frame a question:

Consumer society – Consumer-supplier worship?

In a consumer society everything can be bought, everything can be purchased.

The agencies which organise family ceremonies are multiplying. These agencies, beside filming possibilities, with the help of intimate scenes and accessories, accompanied by intimate texts and music offer their programs at important stages of human life. In a consumer society the disposable things, the throwaways are typical.

Upon what does this bring our attention? On the issue that more and more will come to worship with this sort of ‘consumer’ thinking. The believers being the customers, who ever often seek a facility-guaranteeing church, want to chip on liturgy, on matter, on “cast and person”. Sometimes this is rivalry-based, so they want something “extra” after an earlier faith-experience. I did not even mention the issue that all these are unbiblical, cannot be accomplished within Reformed understanding and do not fit into liturgical freedom.

Nevertheless, in this wish for change is it not there a hidden message about the fact that our services are not attractive or inspiring enough? Are they inconsumable because of being extremely old-fashioned or modernist, using pointless archaisms, being either too minister-centred or far too colloquial? Are they inconsumable because of their dry, illogical, dogmatic or drastically evangelizing, sanctified and Canaanite language? Are we disposable, because our worship does not attract, does not call to learn, to celebrate in faith yet another time?

We therefore need a more nutritious worship, which is indispensable, which can recall and await us to celebrate in front of God.

Information society – How genuine is our worship?

We live in the world of immeasurable amount of information that has a changeable quality, doubtable authenticity and impossible to be controlled. On the one hand it is a very approaching and tiresome problem to select the basically important information, which should outtalk the cacophony and shout louder than the others. On the other hand, that which is the over-writing information, which weakens the essence, we can peel off, because it has just a wrapping function.

The “information” divulged during the worship is not different. If the information, the Word, is hidden, ambiguous, and surrounded by a lot of “garnish” elaborately present in liturgy and preaching, the authenticity of the worship is lost. Nothing may cover the





main information, so that should be smashing, unambiguous and clearly stated. Every liturgical element that surrounds should serve the enhancing, the induction, the “get through”, instead of imposing and covering or masking. The liturgical elements which surround the preaching should set up a “resonance space”, which serve the spreading of the “kerygma”.

In the world of apocryphal phrases and advertisement-slogans the genuine worship holds the future.

Secular society – How can we bring back the extruded, estranged Holy?

Desecration became secularism. In 1968 Vilmos Vajta defined this phenomena: “Secularism is the idealisation of the world, which means inhuman terror, because it makes the tangible world absolute, so in this way it properly denies what the world really is. There are trends of taking ecclesiastical stands against the trend of secularization, when the totalitarian demand of the church stands against the totalitarian demand of the world.”²

“The totalitarian regimes of the new age saw an archenemy in religion, because the way it linked man to God, it drew man out from under the totalitarian control of the state and of the party. Religion can present a danger in the same way for “modern” fascisms, including consuming, administration, or modern science. Religion brings man out from under the clench of another human being. This is possible only when religion lives its basic identity: it leads people to God without any lurking thought, and it helps them in their orientation within in the world. This is why the heart of the Christian Creed is the love of God and love of the neighbour, both without seeking someone’s own good. (Mk 12, 28–34). This remains the greatest aim for Christian churches amidst changing circumstances: with God’s calling power we have to organize evangelical communities, which are close both to God and the others.”³

We live in an unholy world, which wants to make more and more people believe by more and more appealing forms, that for the man of the 21st century it is natural to think that “nothing is sacred”. The manifold self-righteousness of the weak Christianity urges and reassures the group of the unholy. Christianity can become strong only if it will ravel from itself all the self-righteousness in the cleaning presence of Holy God, and pass through the stations of devotion...

The worship should be a way-making to the Holy God.

Society of communication – can the monologue-type service be preserved?

The arsenal of communication skills is present with a wide range of offers. Communication systems are working in the world of globalisation. The distances became small, and the speed of the dialogue is unbelievable. If we remain the church of “text-misery”, clinging to the one-way, monologue-type Word-service, there is no doubt that less and

² Vajta Vilmos: Worship in our secular world. In: *Amíg időnk van*. EPMSZ, Basel-Budapest, 1998, 76.

³ P. M. Zulehner: Igen a vallásra – nem az egyházra? Az egyház a holnap multikulturális társadalmában. In: Manfred Kock (ed.): *Az egyház a 21. században*. Kálvin Kiadó, Budapest, 2004, 18.





less people will give us attention. Being God's communication channel, we seem to have become rusty or stuffy.

The service cannot be immune to the situation of the congregation; it has to answer in any situation rapidly and efficiently with the reaction of the Word.

Society of excitement – Dry, burnt-out, excitement-free worship?

The market economy brings about the society of excitement.⁴ The members of our congregations are surrounded by supermarkets and show-business centres, which are the churches of the society of excitement. The range of excitement-products becomes wider and wider. They arrive with funding, marketing and creativity.

In front of our believers, who live in an excitement-ruled society, our dry, burnt-out, excitement-free worship unveils rapidly. *If we want to change this, we need the field of the power of the Holy Spirit, which can create an unequalled atmosphere within our services.*

What do these phenomena warn us about? Should we compete with them? Should we worry? If we read the labels of the society at the turn of the century, as being typical of this age, and if we compare their general "message", their working-mechanisms with the expectations sent towards the church services, and comparing it with our understanding of worship, we realise that we cannot pass them unnoticed.

2. Minister and church music

Every church era has its own difficulties, and there are certainly other problems which overpower us, yet we cannot pretend that the tasks related to our worship are not important. The time and the content of the service is the large area that is public, our doors are widely open, anybody can come in and can collect experiences about our faith, life, teaching and about their external manifestation.

That is why for me this is an extensively public affair, moreover: it is the key problem of our church. With what kind of awareness and self-devotion do the organisers of ecclesiastical life perform their leadership?

It is a complex and difficult task indeed to sketch the profile of a competent minister, as it is shown by the study of Karl Barth as well.⁵ I think there is a long way ahead of us before arriving there, but in my opinion we have to live up to such high standards. If we intend to identify ourselves with Barth's thoughts, we need a change in our mindset and we have to accept a fundamental statement. My fundamental statement is: The picture of a minister which derives from the training of pastors in a wedged situation, should not be idealised. We have to dare to acknowledge the consequences, we have to bequeath

⁴ Concerning the analysis of excitement-society. G. Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt/M – New York, 1993.

⁵ K. Barth: Le ministère du pasteur 7-8. See Tőkés István In: *Református Szemle*. 1976/3, 214.





what is long lasting, and we have to dare to guess, to create the new image of the pastor, who has good manners, taste and erudition.

This essay aims to emphasize one feature: the importance of musical education in a pastor's life. Before we deepen in the theme of our title, I have to distance myself from three things:

1. I do not follow the Western–European and Anglo–Saxon point of view, which denies the place of musical education in pastoral training.
2. I cannot say that – just as it is in the Baptist pastoral training – the whole hymn-book is well known at the entrance exam, so the becoming pastor will meet church music at a lot higher level during his/her training. At the Reformed Theological entrance exam the non-trainable voice and tone-deafness is not a disqualifying reason. To that effect we may remember that both bishop Ravasz and bishop Révész were famous for being tone-deaf, thus they respected the National Anthem only by standing up.
3. I cannot accept the newly inherited expectation from the lately ended era that we have to elect such a minister who can be the musical leader in the congregation. Even more, it is expected that the minister should do everything. He/she must ring the bells, the organ and the guitar at youth meetings. He/she should shuttle between the pulpit and the organ – balcony or Moses' seat and the electric organ. Certainly, it adds to the chaos when the minister is playing the Jolly Joker.

In my understanding the theological training can do the most for ministers' musical education,

- if those theology students, who do not have musical talent, are not forced to practice at the keyboard;
- if it does not make the students hate church music because of their certain failures, but stands for the values of the church music and shows its beauty by experience;
- if concerning the lack of musical education we formulate honest and harsh criticisms;
- if in theological training the knowledge of the whole content of the hymnbook is required;
- if by the teaching and deepening of theology of Reformed service we create in the servant a certain liturgical sensitivity, with which he/she will feel at home at traditional occasions and in leading liturgies created by new situations, and his theological "akribeia" does not bargain about the unworthy milieu for the Creator, the





Saviour and the Sanctifying God, but searches for solutions until he/she can provide the believers with a God-worthy singing;

- if during his/her training for the service, among the educational aims there appear the competence-borders of the minister in the worship towards both God and believers.

I definitely think that it is the minister's responsibility for the collective singing to fulfil its mission of adoration and glorification within the act of worship, to live the mystery of fellowship, and as the organic part of the worship he/she should provide the primary form of congregational activity.

Only a minister who knows his/her competence-borders can be a really responsible creator of good order within community worship. This is how his stewardship can expand to the area of church music. He/she is the best steward if he/she chooses colleagues for this work.

In a former essay, where I enumerate the parts of our church, which need to be reformed, I stated: "We are proud of the idea of the universal priesthood, but how can we synchronise it with our general "Ein-Mann-System"? This may derive from a long agony: there is no adequate person to help the minister. But can come from a conscious repression also: the minister does not want any help and closeness from the volunteering congregation members. Is there any point then to train religion-teachers, cantors, deacons and church workers? Is there a general acceptance of the laic service in our church?"⁶

One of the main teachings of the pastoral training of the close past inspires us to dare to separate the functions in church and congregation, we should not allow to concentrate the functions for the ministers, because the totalitarian role of the minister will suppress every project that will come from the congregation members, which will kill the activity of the congregation in a short time. While the minister will totally be tired of this totalitarian work, he/she will also be totally alone. The cantor should become again one of the basic members of the church team (or organ player, teacher and so on...), who can be from a theological point of view a lay member, but in his/her own area is still a professional. Knowing this, the minister has the duty to fight against dilettantism in church music in his congregation and church. The responsibility in organising the worship does not decrease, but the accomplishment and implementation of the service do not burden only him/her. To get this change through we have to achieve the minister's education in music.

3. Church music – part of the minister's professional education

We can say that the direct importance of the minister's professional education is in practical theology, because he can use this knowledge in practical problems. His knowl-

⁶Fekete Károly: Mit jelent ma a reformáció népéhez tartozni? In: *Keresztyén nevelés*. 1997/7. 6.





edge in church music and his insight will help his sermon, his catechetical, pastoral, congregation-building work as well as to fulfil his/her liturgical work.

For this reason during the education of the ministers, the curriculum of church music classes is the hymnbook ordered by the Synod, where the musical knowledge will be given concentrically alongside the songs. In church music classes, they have to learn, compensating the tragically bad high school music teaching, to reach basic level of tonic sol-fa, by which the student of theology can learn the songs properly. We should consider Luther's saying in *Table talk*: "It is very important to keep music in schools. A teacher should be able to sing, or I do not appreciate him at all, the young theologians are not worthy to become preachers, unless they have learned and exercised the singing in schools."

The well-placed song has an important function within the liturgical service of a minister and it completes and crowns organically his preaching, so knowing of the whole songbook is essential. Thus he/she has to know the songbook in its content, in its form, both theologically and musically.

During the teaching of church music we have to reach the goal of knowing the songbooks for children and youth, which are indispensable in catechetical work. Linked to this, we have to make the minister sensible in pondering the new songs from musical, literal and aesthetical point of view, and he/she has the responsibility to decide whether the song is dogmatically acceptable. At the same time we have to teach the methodology of music-teaching.

The teaching of liturgy can strengthen the Christian identity and can lead to the experience of the good taste of worship. Also, it can help the team of theology students to form a liturgical workshop and search for new types of service. The base of this is the sensibility for liturgy. It is a general aim to awaken the exigency of a student in church music, which will teach the becoming pastor about the symbolic, art, aesthetical, craft-historical and economical value of the church organ, the use of which should be worthy of its liturgical designation.

4. Church music – part of the general education and theological preparation of a minister

Meditation as part of the ministerial work is saved in many ways. A cure against flat conduct, spiritual mediocrity, emptiness and burn-out is the deepening in music. The minister for the sake of his/her "refill" is able to stand up against cheap practices, against boredom and passivity with the help of a seriously fought meditation. We have to eliminate our purist outlook, our desolate patterns. We have to use everything against poverty in stimulus and thoughtlessness, in order to motivate the pastors. It is no shame in finding and using the crutches: the world of the words, music, picture, thus giving room for free associations.

Musical meditation can be very important every year before and during church feasts, when there are many services and we find harder the message without deepening.





In this period music can help deepen the meaning of the feast. A proper music in this time is worth gold. Church music as spiritual food and spiritual experience is important for a minister, because it enhances his/her inner spiritual attitude and inner strength. See Luther's testimony: "Music often enkindled and moved me to get in the mood to preach."

The mother tongue of church music can serve as a "connecting tissue". The liturgy-teaching in pastoral training has to make the new generation ready for a duty with actual importance, because the exercising of the liturgy and the extent of church identity is interlinked. Manfred Josuttis brings attention towards the issue of letting the liturgy be known, exercising the liturgy, making it to be part of life gives to the minister, to the choir leader and catechism teacher an important pedagogical task. The liturgical mentality must be shaped in childhood, because in liturgy there is a special behaviour-sequence, which formed to a natural, almost instinctual action can be owned by the person who is growing up.⁷ "Between the motivation of searching for identity and redefinition we can unambiguously identify a triple hunger inside outside of the church: hunger for transcendence, hunger for mystique, hunger for fellowship."⁸

Music, as opposed to anthropocentrism and individualism reminds us of the objective content of the liturgy. A theologically well trained minister, having a comprehensive knowledge and positive critique should plead freely and bravely for the following ideas:

- to call something unprepared as being "spontaneous" or "free-spirited" is a mockery of the Theology of the Spirit;
- he/she has to see clearly that the maniacal uniformity and the disorder are just two opposite poles, so he prepares for a well-conceived reform of the liturgy, where preaching and communion, the Calvinist heritage, the liturgical treasure from home and the ecumenical aspiration come together;
- he/she knows well that the intention and the will of church politics – as church history can show us – cannot be an agent which forms a sane liturgy;
- he shows his/her respect towards the church music experts;
- as a congregation-interest seeking pastor, he/she elaborates a church-music leader-friendly and organ player-respecting ecclesiastical leadership.

In Luther's opinion music has a triple function: *movere* – it moves you from your dead point, lifts you from your bad mood, delectates you (*delectare*) and teaches you

⁷ Manfred Josuttis: Der Weg in das Leben; Dobszay L.: Gyermekliturgia? In: *Új ember* 1997. oct. 26.

⁸ Hafenscher Károly: A keresztyén istentisztelet. In: *Egyházzenei Füzetek*, I/7. Bp, 1999, 10.





(*docere*), because there is order in music. What can music teach the pastor, who takes up the concern of a congregation from occasion to occasion? Let us see a couple of examples, how can music give impulses and teach pastors. It teaches the sense of forms, the counterpoint among thoughts–feelings–forms, proportions, the possibility of theme-migration, the richness of variations, the skills for improvisation, the complementarities between free and set parts, makes analogies, helps the religious thought-association, forewarns our emotional needs, develops our style. It is an instrument for ecumenical communication, enhances the empathy because it grows the sensibility. The training in music can be the support of living a value-oriented ministerial life, so we do not fall in the trap of being musical-omnivorous or having a musical malnutrition. One should develop the sense of recognizing the musical kitsch and keeping distance from snobbism.

5. A number of common problems for church musician and minister

5.1. Church musician and minister together can oppose the still general “Ein – Mann – System” idea in the Reformed Church more effectively “Ein – Mann – System” – so the minister knows everything and he does everything in the congregation. One of the great lessons of the near past in pastoral training is that we should dare to keep the functions in the church divided. We should not let the ministerial duties concentrate, because the totalitarian role of a minister will suppress every initiative coming from the part of the participants at the worship, and this will annul every congregational activity within a short time. Until the moment when the minister will be outworn by this totalitarian role, his loneliness will also be total.

When a minister in a congregation knows his professional boundaries, he will really be responsible and will work for the good order of the church occasions. He will be the best care-taker if he chooses a well trained co-worker. The new church musician has to be an important member of the team, who works in the congregation, who can be a lay person, but still a professional in his/her field. Considering this, the minister has to fight against dilettantism in church music in the congregation. The minister’s responsibility in worship does not decrease, but the realization and the working-out is not only his/her burden.

5.2. Church musician and minister can stand for the spiritual training of all generations a lot more effectively.

What does surround us? What does impregnate us from the present Hungarian society? The approach of slackness, a massive frugality, heartless crudity, juicy hit-like slobbery, newly rich sophomore, video-idiotism, little reading experience, minimal knowledge of arts, unimaginative thinking, emotional blockage, general boredom, work-avoiding dishonesty and sloth, choosing the easier way etc. This is a complex set of misery, seems like an impossibly cleanable mush-mountain if we think about the spiritual training of the new generation. A chapter in Christian Moller’s book about congregation building is: *Crying for spirituality*. He declares: “I am absolutely sure that





is in the crying for spirituality, as weak as it is, it stands for not only a demand, but a necessity, from which many young people suffer. They feel that this consumer-approach of the world gets further and further from the invisible world, which hides behind the things, and what becomes more and more unreachable.”

Music can help find another way, which leads to the Lord of the Values.

5.3. Church musician and minister can stand against the miracle-deficit of the Reformed worship, which threatens with spiritual drying up

The Protestantism after Illumination with its rationalizing nature derogated the faith in miracles, took away its consoling character. In the time of Reformation the first question and answer of the Catechism from Heidelberg stated clearly, what is our only consolation in our life and death, and the Christological Trinitarian answer shows a series of miracles which are done by God to proclaim His ownership over us. Reformation showed the Living God, as God and owner of the miraculous possibilities, who helps his owned people by His deeds, that in front of super human powers God does not give up. God stands over the earthly-human laws, so the new and danger – bringing future that burdens over the man’s shoulder, is bearable. The eras that get further from the Reformation made grown-ups the men, who had faith in miracles and had faith in miracles. The sleeking rationalism curtailed grown-ups of the happy world of imagination, what belongs to children, who thinks that there is no impossibility, no incomprehensible, no preposterous, because miracle naturally exists. The rationalized worship and the rationalized faith brought spiritual drying up. This is the reason why is desperately needed that the worship would get back its spiritual filling. Church music has to obtain a new and important role in this work.

5.4. Church musician and minister can more efficiently stand against the trimmed art-demand of the Reformed worship, which could give protection for possible frugality. The peeled Reformed church did not become a more appropriate place for waking up the feeling of devotion. The deadly incomplete or false is alarming. The apology is ready “this is all I can do”, “this is ok, we live in the countryside”. There is no such excuse for aesthetical frugality, like “we have a Puritan approach”, because during the historically Puritan times the noble simplicity left behind beautiful churches, artful organs, church insides of high standards. Puritans still knew: they serve God’s high standards if they do everything for the high standards of the service. This very precious Puritan thinking should not be distorted. Simplicity does not exclude, but attracts high standards. Here the exigent church music has to have its place.

5.5. Church musician and minister can more efficiently fight for the freeing, release-communicating character of Reformed worship, which emphasizes better the pardon-announcement Reformation strengthened the clerical-religious rigor. Calvin-researcher Max Weber stated among others “the whole lifestyle [...] was put to the stranglehold of restrictions” by Protestantism. The rigor pleaded by Calvin extended to the whole lifestyle, the weekdays and holidays. The instrument of emotionally emphasized remorse, which could be finished period by period, ceased. The demand for processing, the demand for mercy is all-important for our churchgoing people.





Besides, by music and musical parts the calling for emotional liberation and comfort should be heard.

5.6. Church musician and minister can more efficiently stand against the lack of rituals in the Reformed worship, which should not result in lack of channelled worship.

Ritual is a kind of worship, which we live by all our senses. The Protestant person started to attend church not only for worshipping God, for praying and singing together, but for devotional, religious orientation. Until the turn of the 19th-20th centuries the church became a classroom, worship became a place where useful information can be assumed. Something was lost again from the essence of the worship, although the experience of meeting the Holy God is a person's inner and deepest need. Living transcendence means something special, a kind of common latch onto God's service. Close to God, in common worship we can overcome our anxieties and ourselves. The common prayer, singing, the ritual, the festivity and beauty of the scenery generate devotion, which through all these will help personal empathy. The rationally rooted worship dispossessed its believers of these collective experiences, which liberate us from our doubts.

Manfred Josuttis⁹ deals with the importance of liturgy bringing forth the importance of rituals. In Josuttis' opinion the meaning of the liturgy stands in bringing out from society to the world of the holy. He notices that the big disadvantage of the Protestant worship is that it is too rational, accurately set, nothing unexpected can happen during it. Advantage is that there is no place for magic towards God and manipulation towards people. At the same time, the Protestant worship is poor in symbols. The symbols of music can help a lot this situation.

One must learn the celebration and learn to celebrate – so states the mostly German liturgical literature of the near past. Worship is the framework of man meeting God, it is not a manipulated experience, not a heavenly show, but the Saint arrives into the human world. The triumph of the greater, the totally different, the demanding God who counts on me also – whose majesty makes me kneel. What a worship and what an encounter this is!

Church musician and pastor should join forces for this aim by all means in order to fulfil their value-creating work amongst all circumstances for the greater glory of God!

(Translated by Edit Somfalvi)

Selected bibliography

Barth, Karl: *Le ministère du pasteur* 7-8. See Tökés István In: *Református Szemle*. 1976/3, 214

Ehrensperger, Alfred (Mitverf.): *Musik in der evangelisch-reformierten Kirche. Eine Standortbestimmung*.

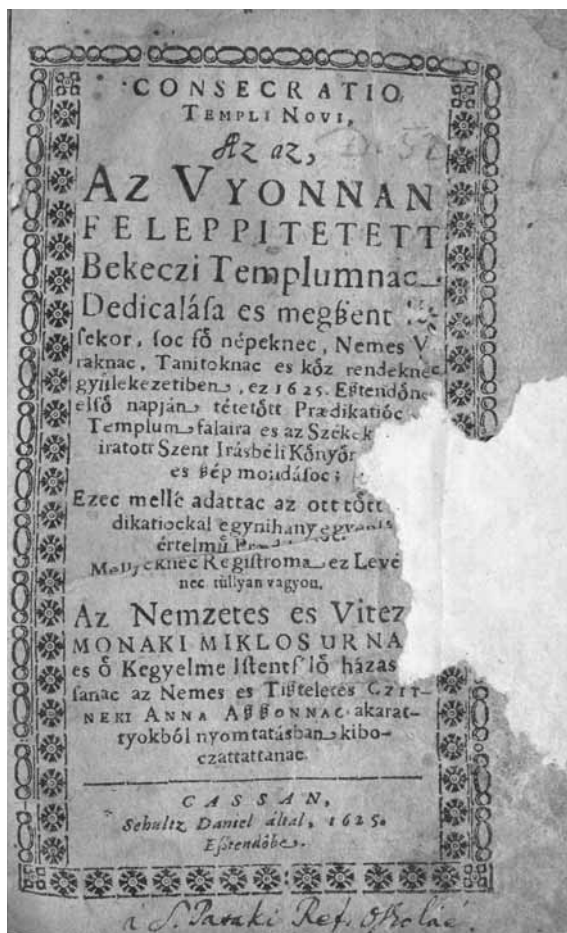
Theologischer Verlag Zürich, 1989.

Hafenscher Károly: A keresztény istentisztelet. In: *Egyházzenei Füzetek* I/7, Bp, 1999.

⁹ Manfred Josuttis: *Die Einführung in das Leben*. Gütersloh, (1996), 2004, 85–101.



- Josuttis, Manfred: *Der Weg in das Leben*. Chr. Kaiser Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh, 2000.
- Karasszon Dezső: *Bevezetés a magyar református egyházzene világába*. Kálvin Kiadó, Budapest, 2008.
- Karasszon Dezső, Gárdonyi Zoltán: *Magyar zeneszerzők*, 8. Mágus Kiadó, Budapest, 1999.
- Schulze, G.: *Die Erlebnisgesellschaft*. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt/M – New York. 1993.
- Steinhäuser, Martin – Ratzmann, Wolfgang (Hrsg.): *Didaktische Modelle Praktischer Theologie*. Evangelische Verlagsanstalt, Leipzig, 2002.
- Vajta Vilmos: Worship in our secular world, In: *Amíg időnk van*. EPMSZ, Basel-Budapest, 1998.
- Zulehner, P. M.: Igen a vallásra – nem az egyházra? Az egyház a holnap multikulturális társadalmában. In: Manfred Kock (ed.): *Az egyház a 21. században*. Kálvin Kiadó, Bp, 2004.



Die ungarische Gradual-Antiphonen und ihre Verbindungen mit den mittelalterlichen Melodien

von
Anette H. Papp

Nach dem Konzil von Trient wurde die bisher in Ungarn gepflegte Gregorianik langsam zurückgedrängt. Gleichzeitig setzte aber bei den ungarischen Protestanten eine neue Entwicklung an. Hunderte von gregorianischen Melodien wurden übernommen, und mit ungarischen Texten versehen. Diese neuen, muttersprachigen, liturgischen Melodien wurden in etlichen sogenannten „Gradual-Handschriften“¹, sowie zwei gedruckten Chorbüchern festgehalten.² Diese Bücher wurden bis ins 16. und 17. Jahrhundert, manche sogar bis ins 19 benutzt.³ Das Hauptmaterial der Gradualien gehört zu den Stundengebeten, nur wenige Sätze gehören zur Messe. Die drei wichtigsten, und an Gradualquellen reichsten Gattungen dieser Nebengottesdienste sind die Psalmen umrahmende Antiphone, die Hymne und der Psalm in Prosa oder in Versen, aber in den meisten Büchern kommen auch die Gebetsstunde einleitende Invokationen vor; die sich nach den Festen des Kirchenjahres wechselnde Versikel, Responsorium Breve und Benedicamus,

¹ Obwohl die Protestanten ihre liturgischen Gesangbücher nur ab dem 17. Jahrhundert als Graduale bezeichnen, werden in der Sekundärliteratur all diese Sammlungen, die liturgische, ungarischsprachige Sätze enthalten *Gradual* genannt. Siehe bei Ferenczi, Ilona (Hrsg.): *Graduale Ráday XVII*. Budapest, Musicalia Danubiana, Bd. 16, 1997, 84.

² Trotz dessen, dass János Keserői Dajka im Vorwort des Öreg Gradual aus dem Jahre 1636 darüber berichtet, dass bei der langwierigen Herausgeberarbeit in etwa vierzig Graduale verwendet worden sind (ausführlicher bei: Ferenczi, Ilona: Kísérlet az liturgia egyesítésére az Erdélyi Fejedelemségeken a XVII. század első felében. [Liturgievereinigungsversuch in den Transilvanischen Fürstentümern in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts] In: *Magyar Egyházzene* I, 21-30.), werden heute nach dem Verzeichnis von Ferenczi (siehe oben bei Ferenczi, 1997, 84.) aus dem 16-17. Jahrhundert einunddreißig solche Manuskripte und gedruckte Materialien in Evidenz gehalten, die entweder eine Ganze – oder eine Teilliturgie, oder auch nur bruchweise zum Gradualmaterial gehörende Sätze enthalten.

³ Dass die liturgischen Sätze der Gradualbücher in den Hintergrund gedrungen worden sind, und die Praxis der „Gradualgottesdienste“ verfallen sind, kann auf folgender Weise begründet werden:

- Der Verfall der allgemeinen Musikausbildung (siehe bei Csomasz Tóth, Kálmán: Szilvás-Újfalvi Imre helye a zenetörténetben. [Szilvás-Újfalvi Imres Platz in der Musikgeschichte] In: *Ráday Gyűjtemény évkönyve II*. [Jahresbuch der Ráday Sammlung Bd.2] 1981, 57-73, 58.
- Die sich verstärkende Wirkungen der puritanistischen Richtungen (siehe bei: Czeglédy, Sándor: Megifjodó öreg graduálok. [Jung werdende alte Graduale] In: *Confessio* 2 H. 4 (1978), 68-78. 74.)



von dem Canticum des neuen Testamentes alle drei: die Lieder von Maria, Simeon und Zacharias, sowie der Invitatorium, der traditionell den Matutinum einleiten.

Die Frage, die ich in meiner Doktorarbeit⁴ zu beantworten versuche, ist die, in welcher Verbindung das aus ungefähr achthundert Stücken⁵ bestehende neue Antiphonen-Repertoire zur mittelalterlichen ungarischen Tradition steht. Sind diese neuen Stücke einfach nur Kopien (getreue Übersetzungen), oder sind sie selbständige Neuschöpfungen⁶? Ich habe zehn Kategorien aufgestellt⁷, die ich im folgenden durch einige Beispiele erläutern werde⁸.

Es sei jedoch im Voraus bemerkt, daß die protestantischen Varianten überwiegend

- Ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die sich verstärkende Wirkung der Gegenreformation. Die Fachliteratur datiert den Weglass der Gradualpraxis auf die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts (siehe bei Csomasz Tóth, Kálmán: Gradualok. In: Bárdos Kornél (Hrsg.): *Magyarország Zenei története II. 1541-1868*. [Ungarische Musikgeschichte von 1541 bis 1868.], Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990, 202-205., und siehe oben noch bei Ferenczi 1997, 15). Es gibt allerdings auch solche Angaben, die bezeugen, dass auf einigen Gebieten, oder in bestimmten Gemeinden ganz bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts – in traditionsbewussten Gemeinden sogar noch länger – Gradualbücher benutzt worden sind (siehe bei Fekete, Csaba: Gradual és református istentisztelet. Liturgiátörténeti áttekintés az Öreg Gradual somorjai példányának kéziratosságtörténeti alapján [Gradual und reformiertes Gottesdienst. Liturgiegeschichtlicher Überblick nach den Handschriftergänzungen des Öreg Graduals aus Somorja], In: *Egyház és művelődés. Fejezetek a reformátusság és a művelődés XVI-XIX. századi történetéből*. [Kirche und Bildung. Kapitel aus der Reformiertheits- und Bildungsgeschichte im 16 bis 19. Jahrhundert] Debrecen, 2000, 207-355; Fekete Csaba: Nánási Neumák. Hajdúnánás Öreg Gradualjának bejegyzései. In: *Magyar Egyházzene VIII*, 2000/2001, 187-204; Kurta József: Az Öreg Gradual századai Erdélyben. [Jahrhunderte des Öreg Graduals in Transsylvanien] In: *Erdélyi Református Egyháztörténeti Füzetek* [Reformierte Kirchengeschichtliche Hefte aus Transsylvanien] H. 8 (2002), 129.; Dávid László: Az éneklőszék. [Der Pulpitus] In: *Magyar Egyházzene VIII*, 2000/2001, 431-434.; Dávid István: Kiegészítések és következtetések Dávid László „Az éneklőszék” című cikkéhez. [Ergänzungen und Schlussfolgerungen zum Artikel mit dem Titel: „Der Pulpitus” von László Dávid] In: *Magyar Egyházzene VIII*, 2000/2001, 435-438.).

⁴ Anette Papp: *A graduál-antifónák középkori kapcsolatai*. [Die ungarische Gradual-Antiphonen und ihre Verbindungen mit den mittelalterlichen Melodien.] Budapest, 2008, (CD Ausgabe.)

⁵ Im Verhältnis zu den mittelalterlichen Quellen wurde die Zahl der Antiphonen im protestantischen Repertoire beträchtlich reduziert (in protestantischen Quellen gibt es 62 bis 274 Antiphonen.) Dieses Unterschied ist neben Weglassung einzelner Horen auch mit einer verminderten Zahl der Feste zu erklären.

⁶ Siehe ausführlicher: Anette Papp: *A graduál-antifónák középkori kapcsolatai*. [Die ungarische Gradual-Antiphonen und ihre Verbindungen mit den mittelalterlichen Melodien.] Budapest, 2001. (In: *Egyházzenei füzetek I/II*. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Egyházzenei Tanszéke és a Magyar Egyházzenei Társaság).

⁷ In einer früheren Arbeit stellte ich eine Statistik über den Zusammenhang der lutherischen und reformierten Antiphonen mit dem gregorianischen Repertoire auf. Anette Papp: *A graduál-antifónák középkori kapcsolatai*. [Die ungarische Gradual-Antiphonen und ihre Verbindungen mit den mittelalterlichen Melodien.] In: *Socia exultatione*. A Rajeczky Benjamin születésének 100. évfordulóján tartott tudományos ülésszak előadásai. MTA-LFZE Egyházzenei Intézet, 2003, 135-151.

⁸ Quellenabkürzungen: Mon = Hrsg.: László Dobozay, Janka Szendrei: Monumenta Monodica Medii Aevi Band V. Antiphonen. Bärenreiter Kassel etc., 1999, HG = Huszár Gál: A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséret és imádságok. Komjáti, 1574, Facsimile: *Bibliotheca Hungarica Antiqua XIII*. Budapest, 1986. Rá = Ferenczi Ilona (Hrsg.): *Graduale Rádai XVII*. Musicaalia Danubiana 16.





nur mit ungarischen Quellen verglichen wurden, dazu noch mit einigen süddeutschen, polnischen und tschechischen Handschriften. So ist es durchaus möglich, daß hinter den selbständigen „Gradual” - Melodien verlorengegangene, oder von mir im bisherigen nicht berücksichtigte lateinische Stücke stehen.

1. Getreue Übertragungen

Die „Gradual” - Antiphon ist mit der mittelalterlichen Modell-Melodie identisch. Text, Melodie und liturgische Funktion sind die gleichen, kleine Anpassungen sind durch Wort – oder Phrasenlänge bedingt. So können etliche Töne, beziehungsweise Kadenzstellen etwas „verrutschen”.

1. a.) Genaue Entsprechung:

A mi bú - ne - ink - ről tart-sunk pe- ni - ten- ci - át, hogy meg-
Ad- ve - ne - runt no - bis di - es pae - ni- ten- ti - ae ad red-
bo- csá - tas- sék bú - nünk, és üd - vö- zü- jön lel- künk.
i - men-da pec- ca - ta et ad sal- van- das a - ni - mas.

1. ÖG 485. Qu/C/An

2. Mon 8081. Qu/D1/V1/a

Budapest, 1997. Ep = Ferenczi Ilona (Hrsg.): *Graduale Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*. Musicalia Danubiana 9. Budapest, 1988. ÖG = Geleji Katona István-Keserői Dajka János (ed): *Öreg Gradual, mely mind az első fordításban vagy újjonnan való szerkesztetésben, s-mind pedig az egy exemplárból más-ban való irattatásban esett fogyatkozásokat szorgalmasan meg tisztogattatott, és sok hozzá ké-vántatott szük-seges részekkel meg öregbítettet*. Gyulafehérvár, 1636, RMK I. 658. Esztergomi MissNot = Janka Szend-rei and Richard Rybarič (Hrsg.): *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Musicalia Danubiana 1. Budapest 1982. Bra-69 = Brassó/Brasov (Románia), Biserica Evanghelia (Archiv Bisericii Negri) I. F. 69.), dann kommen die Folio-nummern (im Falle von Ep und Rá [siehe oben] habe ich sie Satznummer der modernen Ausgabe angegeben). Am ende stehen die liturgische Bestimmungen.





1. b.) Mit verrutschte Kadenzstellen:

Légy né- kem ol - tal- ma- zó Is - te - nem és meg - sza - ba-
E - sto mi - hi Do - mi - ne in De - um pro - te-
díts en - gem.
cto - rem.

1. Ep 513. Trin/D16
2. Mon 6010. f5/M/a2

2. *Kleine Änderungen.*

Melodien und Texte sind eindeutig zu identifizieren. Die liturgischen Funktionen sind meistens ebenfalls die gleichen. (2. a-b: Beispiele für mehr oder weniger Tonvarianten.) Manche Phrasen werden weggelassen (Beispiel 2. c.), oder eben wiederholt (Beispiel 2. d.) – je nach dem, wie die ungarische Übersetzung es erfordert. Das lateinische Vorbild wurde manchmal in ausländischen Quellen gefunden, oder in Handschriften der ungarischen Franziskaner, die der italienischen Tradition folgten (Beispiel 2. e.).

2. a.)

Mint az á - gyas - há - zá- ból az Úr ki - jö - vő vő - le- gény.
Tam-quam spon-sus Do-mi - nus pro - ce- dens de tha- la- mo su - o.

1. Ep 47. Nat
2. Mon 8021. Nat/N1/a





2. c.)



A jó pász - tor az ő é - le - tét ad - ja az ő ju - há - ért



Pa - stor bo - nus a - ni - mam su - am po - nit pro o - vi - bus



al - le - lu - ja.



su - is al - le - lu - ja.

1. Ep 322. Pasc/D3
2. Mon 8195. Pasc/D3/V2/Am

2. c.)



A zsi - dó se - re - gek ru - há - ju - kat te - re - ge - ték az út - ra



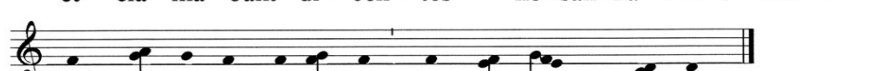
Pu - e - ri He - brae - o - rum ve - sti - men - ta pro - ster - ne - bant in vi - a



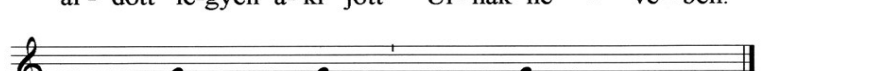
és ki - ált - nak va - la mond - ván



et cla - ma - bant di - cen - tes ho - san - na fi - li - o Da - vid



ál - dott lé - gyen a - ki jött Úr - nak ne - vé - ben.



be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

1. Ep 240. Qu/D6
2. Mon 1114. Qu/D6/N2/a

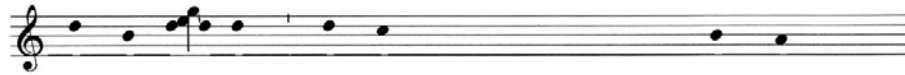




2. d.)



Az én tes - tem fel - tá - ma - dás - nak re - mény - sé - gé - ben



Ca - ro me - a re - qui - e - scet



nyu - go - szik.



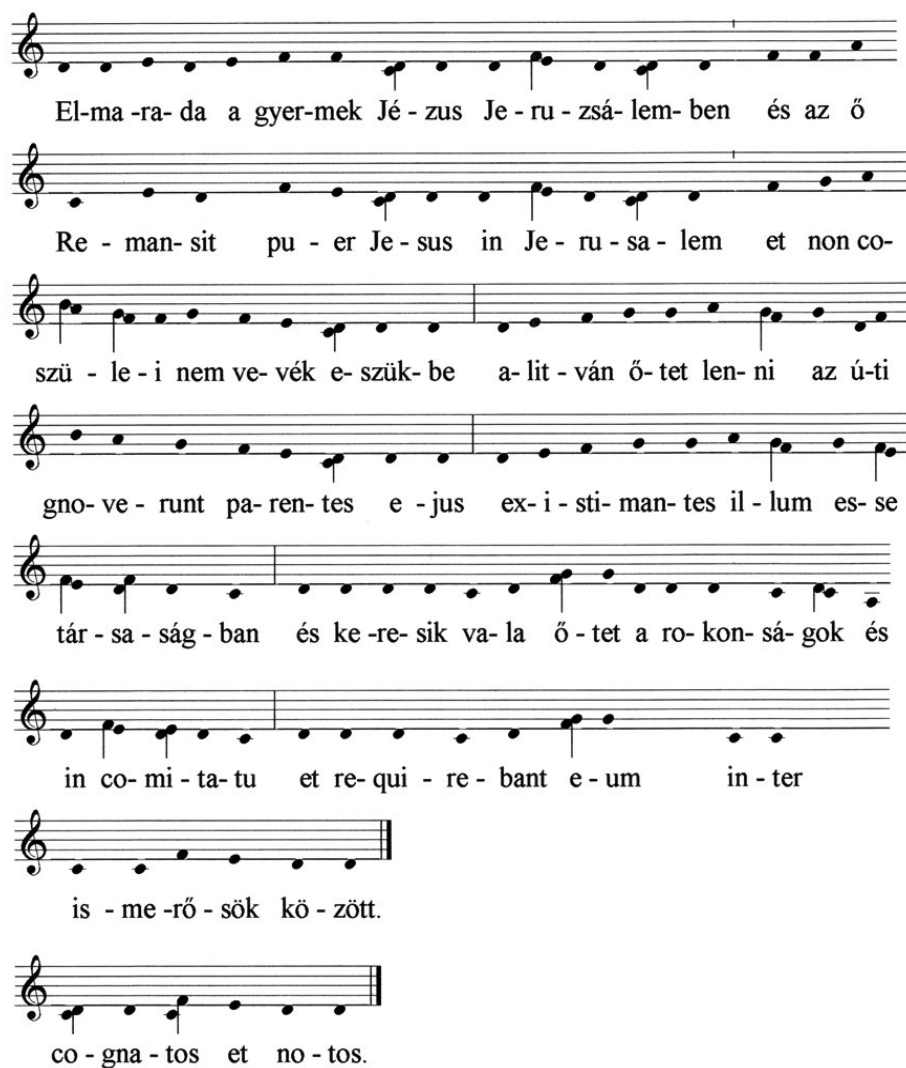
in spe.

1. Rá 133. Qu/H6

2. Mon 7003. Qu/H6/S/N1/a3



2. e.)



El-ma-ra-da a gyer-mek Jé-zus Je-ru-zsá-lem-ben és az ő
Re-man-sit pu-er Je-sus in Je-ru-sa-lem et non co-
szü-le-i nem ve-vék e-szük-be a-lit-ván ő-tet len-ni az ú-ti
gno-ve-runt pa-ren-tes e-jus ex-i-sti-man-tes il-lum es-se
tár-sa-ság-ban és ke-re-sik va-la ő-tet a ro-kon-sá-gok és
in co-mi-ta-tu et re-qui-re-bant e-um in-ter
is-me-rő-sök kö-zött.
co-gna-tos et no-tos.

1. ÖG 450. Ep/D1
2. Bra-69 55r. Ep/D1/V/Am



3. Tonartwechsel.

Text und liturgische Funktion sind im Grunde gleich, nur steht die Melodie eben in einer anderen Tonart. Die Melodien scheinen selbständige Schöpfungen zu sein (ganz selten sind sie einfach nur falsch kopiert). Es wäre aber auch möglich, daß der Verfasser mit anderen, uns unbekannten Quellen gearbeitet hat.

A jó Pász-tor az ő é-le - tét ad-ja a ju - ho - kért

Pas-tor bo - nus a -ni - mam su - am po-nit pro o - vi - bus su-

al - le - lu - ja.

is al - le- lu - ja.

1. Ep 287. Pasc/D3

2. Mon 8195. Pasc/D3/V2/Am





4. Freie Variationen.

Die mittelalterliche „Modell“-Melodie ist bekannt, Text und liturgische Funktion stimmen überein, nur ist die Melodie freier gestaltet. Diese Melodie-Variante scheint selbständig zu sein – es ist aber natürlich nicht völlig auszuschliessen, daß das „Muster“ in weiteren, uns bisher unbekannten Quellen zu finden wäre.

Mon- dom pe-dig nék-tek hoky sen - ki a-maz fér-fi - ak kö - zül
Ho-mo qui - dam fe-cit ce- nam ma-gnam et vo- ca- vit mul-tos
a - kik hi-
et mi -sit ser- vum su- um ho - ra ce - nae di-ce - re in-vi-ta- tis ut
vat- tat - tak meg nem kós - tol - ja az én va- cso- rá - mat.
ve - ni - rent qui - a o- mni - a pa- ra - ta sunt al- le - lu - ja.

1. Ep 460. Trin/D2

2. Mon 3079. Trin/D2/L/Ab





5. Ausschnitte.

Ein Teil eines lateinischen Antiphontextes wurde ins Ungarische übersetzt. Die Melodie ist ein Ausschnitt einer längeren Antiphon-Melodie (meistens deren ersten Zeile). Die liturgische Funktion bleibt unverändert. Es kommt auch vor – wenn auch äusserst selten –, daß die in derselben liturgischen Funktion gebliebene Antiphon mit einem verkürzten Text eben mit einer anderen Typus-Melodie erklingt.

Én va- gyok az Úr Is - ten és az én ta- ná- cso- mat nem köz- löm

E- go sum qui sum et con- si- li- um me - um non est

hi- tet- le- nek - kel.

cum im- pi - is sed in le - ge Do - mi - ni vo - lun- tas me - a

est al - le - lu - ja.

1. HG 252. Pasc/L/a

2. Mon 2066. Pasc/D1/N1/a1





6. Neue Text-Musik Verbindungen.

Der lateinische und ungarische Text stimmen überein, gleichsam die liturgische Funktion, aber die mittelalterliche Melodie stimmt mit der „Gradual“-Melodie nicht überein. Möglicherweise sind diese Stücke Neuschöpfungen, wobei auch nicht auszuschliessen ist, daß das Vorbild in unbekannten ungarischen oder ausländischen Quellen zu finden ist.

Fi - am jus - son e - szed - be hoky él - ted - ben el - vet - ted a te

Fi - li re - cor - da - re qui - a re - ce - pi - sti bo - na in vi - ta

ja - va - i - dat a - zon - kép - pen Lá - zár az ő go - no - szét.

tu - a et La - za - rus si - mi - li - ter ma - la.

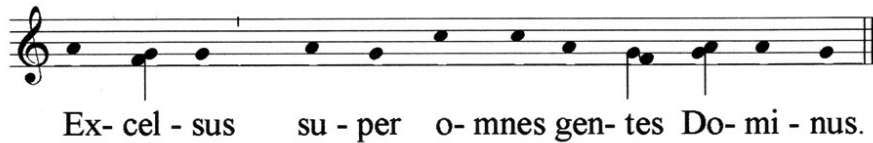
1. Ep 455. Trin/D1
2. Mon 8249. Trin/D1/V2/Am





7. Neutextierungen und Paraphrasen.

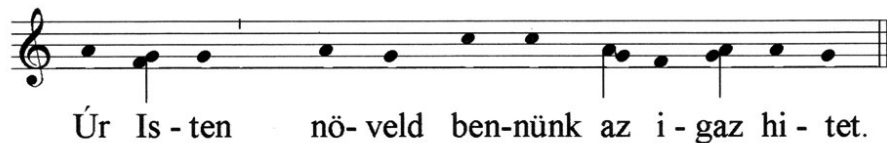
Es kommt auch vor, daß im „Gradualbuch“ eine alte lateinische Melodie – in ungarischer Übersetzung - erscheint, der in Inhalt und liturgischer Funktion ähnliche Texte oder Paraphrasen zugefügt werden. Manchmal hat man den Eindruck, als ob der Übersetzer absichtlich falsch übersetzt hätte, den Text aber vor Auge behalten und dann im Anschluss daran frei weitergedichtet hat. Natürlich sind die Grenzen nicht genau festzulegen. Der Verfasser wollte möglicherweise drei Ziele verfolgen: einstens die Gedankenwelt des Festes bereichern, zweitens die neutestamentliche Bedeutung des Textes hervorheben, oder drittens (es kommt seltener vor): den Inhalt der protestantischen Lehre näherzubringen. Mit dieser Methode konnte man auch das Gesangsrepertoire eines Festes bereichern.



Ps. 113/112,4a Der Herr ist hoch über alle Völker.



Ps. 111,10: Die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang.



1. Mon 8018. CommAp/V1/a1

2. Ep 388. communes

3. HG 340. CommAp et CommSanct/V/a





8. Neukompositionen über Perikopentexte.

Diese Antiphonen sind auf keine Vorlagen in der mittelalterlichen ungarischen Tradition zurückzuführen. Ihre Texte wurden den Epistel- oder Evangelientexten entnommen, gemäß dem alten Perikopen-System, und dann mit „choralähnlichen“ Melodien versehen. In dieser Gruppe gibt es einige gelungene Stücke, vielleicht weil sich der Verfasser hier nicht an ein Modell gebunden fühlte. Nur der „Stil“ war wichtig; das erlaubte ihm eine bessere Verbindung von Text und Melodie.

a) Aus der Epistel:



Ha em-be-rek- nek és an-gya- lok-nak nyel- vü- kön szól- nék is
de sze- re- te- tem nem vol- na o- lyan vol- nék mint a zen- gő
érc és a pen- gő cim- ba- lom.

1Kor. 13,1: Wenn ich mit Menschen- und mit Engeln reden und hätte die Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle.

1. ÖG 455. D50

b) Aus dem Evangelium:



Ha a Mó- zest és a pró- fé- tá- kat nem hall- gat- ják még an- nak
sem hin- né- nek a- ki a ha- lot- tak kö- zül fel- tá- mad- na is.

Lk. 16,31: (Er sprach zu ihm): Hören sie Mose und die Propheten nicht, so werden sie sich auch nicht überzeugen lassen, wenn jemand von den Toten auferstünde.

1. ÖG 484. Trin/D1





9. Gattungswechsel.

Melodie und Text folgen einem lateinischen Modell, das früher keine Antiphon war, sondern einer anderen „Gattung“ angehörte. Ebenso sind umgekehrter Fälle vorhanden. Die Antiphon wird im „Gradualbuch“ an einer Stelle eingesetzt, an welcher eigentlich ein anderes Stück stehen müsste.

Mu- tasd meg U - ram Is- ten a te ir - gal- mas- sá - go - dat

V. O- sten- de no- bis Do - mi- ne mi- se- ri - cor - di - am tu -

mi - né - künk és a te üd- vös - - - sé - ge- det

- - - am et sa- lu- ta - re tu - - -

ad- jad mi - né - künk.

um da no - bis ().

1. ÖG 24. Adv/D1

2. MissNot 1r. Adv/D1 (Orig.: Alleluia!)





10. Selbständige Schöpfungen.

Die Stücke dieser Gruppe sind in der mittelalterlichen ungarischen Tradition nicht dokumentiert. Zu den neuen Texten, die sich im mittelalterlichen Repertoire nicht finden, treten neue Melodien hinzu, die dem „gregorianischen Stil“ folgen. Einige Stücke weisen eine gewisse Nähe zu mittelalterlichen Vorbildern auf, die meisten von ihnen sind aber freie Neukompositionen. Im Hintergrund stehen keine bestimmte lateinische Antiphonen, oder sind höchstens als entfernte Vorbilder zu betrachten. Dem Verfasser war der „gregorianische Stil“ wohlvertraut; er trachtete danach, ihn als Ideal – Vorbild zu wahren. Vor diesem Hintergrund schuf er seine freigestalteten Neukompositionen, die für die neue protestantische Liturgie eine Bereicherung darstellten.

Az Úr jő ki, mint ó - ri - ás, mint ha - da - ko - zó fér - fi - ú,
i - rigy - sé - get in - dit, zeng és ü - völt, győ - ze - del - met vé - szen
az ő el - len - sé - gin.

Jes. 42,13: Der Herr zieht aus wie ein Held, wie ein Krieger kommt er in Eifer; laut erhebt er das Kampfgeschrei, zieht wie ein Held wieder seine Feinde.

1. Ep 68. Adv/D1





MENTEM SPONTANEAM_{literature}

This Caring Providential Fear *Theology in the Poetry of Sándor Kányádi*

by
Frank Sawyer

There is a land with beauty graced

Sándor Kányádi¹ was born in Transylvania in 1929, in the small village of Nagygálambfa, where his father farmed the land. His secondary education included three years at a Calvinist school in Székelyudvarhely, a year at a Roman Catholic school, and then four years at the Technical College there. He moved to Kolozsvár (Cluj) in 1950 and remained living there until now. After short studies in drama, he started studies of literature at the Bóyai University. The rest of his life he has written and published his own poetry as well as many translations of other poets, along with verses for children. He has worked for many journals and spent years on the staff of the Hungarian-language children's magazine *Napsugár* (*Sunbeam*). During the 1980s his poetry (except for children's verses) could not be published in Romania, but they were being published in Hungary. He has received many prizes for his literary work, starting in 1978 with a prize from the Romanian Writers' Union, and later, for example, the Kossuth prize (Budapest, 1990), and the Herder prize (Vienna, 1995). His translation of Rainer Maria Rilke's poems received the honor of 'Book of the Year' in 1990, and his own poems were collected in 1997 and published in Budapest under the title, *Somebody Walks atop the Trees* (*Valaki jár a fák hegyén*).

What may we expect from Kányádi, and what is characteristic for his work? Certainly some themes are dominant, such as the political and the religious, but also personal values and love, and even eschatology and hope. His religious background, whether from his family, schooling, or personal inclination, is striking to me as a teacher of theology, philosophy, and ethics. He is by no means only a religious poet, but he is also that, as well. As for other aspects, we must remember that he worked many years under the shadow of Nicolae Ceaucescu's regime. This involved a struggle for survival for many

¹ The spelling in Hungarian is Kányádi. The accents on the letter 'a' indicate that the pronunciation is as in 'sand' (long), rather than as in 'law' (short). Since these accents do not correspond to English, I shall not give them in the further spelling of his name.





people as individuals, and also for the Hungarians as a people in Transylvania. Having grown up in a village, some of his poems talk about the “land with beauty graced”. This lost, unspoiled nature and village life, along with the romantic landscape and flowering of all beauty, is also combined with intellectual depth and poetic exegesis of the word. That is, the word as communicative possibility in poetry, between people in daily speech, and also the Word as light from God – all words of hope, words of light, are underlined by the poet, amid the darkness and bitter taste and fear (for example, of political regimes and human suffering in many other ways). He writes in *Prologue*:

there is a land with beauty graced
landscapes where the bitter taste
that fouls my mouth are purified
there is a land deep deep inside
where words-of-the-field are flowering
like edelweiss the phrases cling
for dear life to the mountain cliffs

We shall see that the poet finds the land “beauty graced” by poetry, by love, and by the grace of God.

Kányádi has written on many themes, using various styles and poetic moods. He writes free verse and formal verse, haiku and epigram stanzas. The English translations are good, but the reader must accept that they cannot always catch all the feelings, nuances, symbols, metaphors, and the mysterious depth of the original stanzas, in all their playfulness and heartfelt expressions. I am following the translations by Peter Zollman, who was very skillful in creating an English translation of these poems.² A close comparison with the original Hungarian poems shows that Zollman has stayed close to Kányádi, while also taking measures of liberty to make the English very captive reading.

In this article we are looking at the theological aspect of his poetry. In one of the poems which we shall look at more closely, namely, *All Souls' Day in Vienna*, the poet writes a number of short fragments which point to the terror of concentration camps and to the irony and weight of history. These fragments (torn from his heart) also include desperate prayers and questions, doubts and hopes, about the end of the political madness, and even the end of the world. They are philosophical and theological. They are passionate. Yet, amid the passion, his work is also characterized by thoughtfulness and hope. There is inward speculation and a kind of dance when he sees the light shining. There is light, but also much darkness. He has not denied the many shadows in his experiences. When he does not see the sun, he at least sees the moon. When the moon darkens, the sun arises. In this way his poetry is almost miraculous, daring to walk through the shadow of death while holding his eyes on the stars.

² Peter Zollman: Sándor Kányádi: *There is a Land – selected poems*. Budapest, Corvina, 2000.





While Kanyadi has written such serious poetry, with provocative political and ethical indications, he also has written light, innocent children's verse, as if he were merely skipping a rope on a sunny day. Yet even in his light verse a deeper moral commitment is echoed. For example:

If I were a shower
I would rain and rain,
give the world a good soak
then dry it up again.

This playful verse for children could also be interpreted to mean that the world needs a good ethical cleansing, indeed religious salvation, and a new holiness. In fact, this is exactly what Kanyadi sometimes says in his poetry. The struggle for justice, the struggle for love and hope in the world, and the great feeling of incomplete redemption, is a major theme in the work of this major Hungarian voice of the second half of the 20th century. At the beginning of the 21st century we will do well to contemplate his thoughts, for the recent war and terrorist events have proven that Kanyadi is permanently relevant to the wounds of the world.

Incomplete redemption

Though we live in a land with beauty graced, we also live under the influence of fear. This is the human condition, due to suffering and sin. Also often due to political abuse of power. Kanyadi refers to all of this and more. In this essay I am especially unpacking the religious depth of his project. For example, the following poem, written in 1984, is important to understand Kanyadi's own poetic-religious quest:

Failed Meeting with János Pilinszky

one day I nearly managed to reach you
like a trapeze artist climbing to the top
I got hold of the dangling girdle rope of a line
of your hairshirt-poetry but you were
absorbed in the messy finishing operations
of the redemption still dragging on
some two thousand years after the event
so with respect and understanding
eyes cast modestly to the ground
I climbed back down into the arena





While this refers to Pilinszky, whose poems are very familiar to Hungarians, it also says a lot about Kanyadi. For he not only has a great respect for Pilinszky's struggle with the fact of incomplete redemption, but he himself often voices the same problem. Obviously, everyone is aware of the problems of pain and suffering, injustice and oppression. But some are more aware than others, either because they suffer themselves, or because they suffer vicariously, that is out of empathy. But though anyone might mention the problems, not everyone sees these within a view of 'incomplete redemption'. For some poets, for example, the word and the idea of 'redemption' does not enter into their vocabulary. Kanyadi speaks of the hope of redemption. He can do that while pointing out both aspects: redemption and its incompleteness. For example, he wrote in 1974:

Continuity

a shrine where people sacrificed
pagan temple then church of christ
a line of mossy sandstone still recalls
he one-time walls

now trees and grasses hold the lease
they try to live and grow in peace
your feet will recognize the grass
god is at home here whenever you pass

There is change with both progress and decay. A pagan temple becomes the church of Christ, but the church also decays, sometimes involuntarily through oppressive regimes, sometimes all too voluntarily by means of secularism. The striking thing in this poem is that God is still here among the decay and incomplete redemption. There is 'continuity' in the purposes of God. Everything must be seen in the view of eternity: 'sub specie aeternitatis', as theologians like to say. That is a thought that reoccurs in several poems.

The poet also says it in another, existential manner, in a poem called *The Way* (1994), when he writes:

the way god enters you unnoticed
and fills you as if he were true
and you become without a protest
both dwelling and the dweller too

the way the veins snap like a wire
and then the soul just flies away





or flits from the machine-gun fire
like rooks in whirring disarray

This is indeed an extremely existential and apocalyptic confrontation with the personal fate of our soul. The hopeful element is given when the poet says that God can enter into our lives and we can become identified with God's presence and purpose in this world. Theologically speaking, it is nearly always a mistake to think we have found heaven on earth. But to find God among us, as the One in whom we live and move and have our being – as the Apostle Paul said, quoting the Stoics – is of course the message of the Goodnews. Eventually we “fly away”, but in the meantime we already experience God's presence: ‘there is a land with beauty graced’.

Fear and grace

Let us now listen to a key poem, written in 1994, which also gave the title to his collected poetry in Hungarian.

Somebody Walks Atop the Trees

somebody walks atop the trees
who lights your star and makes it fade
those do not fear their destinies
whom hope has finally betrayed

my fears my hopes don't disappear
this is the grace that helps me stay
this caring providential fear
has held my hand along the way

somebody walks atop the trees
when I must tumble one fine night
will he then kindle one of his
new stars with my departing light

or will he crush me to a grain
a dark abandoned piece of grit
and never light my soul again
when infant stars are newly lit





somebody walks atop the trees
he cares for every crumb it's said
it's said he is the hope we breathe
it's said he is the fear we dread

The 'fear of God' is a biblical expression which in the past was used more than it is today in modern/postmodern society, though the expression is still used and recognized by many people. The fear of God is not something negative: it is rather respect for God's law and God's will. The well-known Jewish thinker, Martin Buber, writes that the fear of God begins to dawn on us when our situation is unclear and all certainties are gone, and when we accept our situation each day as given to us by God. Indeed, the Bible tells us that the "fear of God is the beginning of wisdom" (Proverbs 1:7). Buber also says that before we can meet the God of love, we must meet the God of justice, the one who makes us fear – but with a positive purpose. For, the word 'fear' indeed has a positive side: it means to honor the God of justice and therefore to fear his judgment when we are willfully unjust ourselves. Buber saw that many things are worse than the 'fear of God': worse, for example, are the 'absence of God', and the denial of God's will.³

Kanyadi captures very well the biblical unity of hope and fear. The fear of God includes receiving grace from God. The above poem begins with God's sovereignty over our destiny. The poet enigmatically asks what we need to fear if we have no hope, but then adds: amid my fears and hopes somebody has held my hand. God's grace (mercy) is present as a "caring providential fear". This short phrase captures the paradox of fearing God and receiving his care. It is not the poet's task to explain all of this theologically and in detail. Theologians and philosophers have written volumes on providence, determinism, the problem of evil, and the existential need for hope and grace. Kanyadi has pointed to the depth of it all in a few powerful stanzas.

In the first stanza we learn that God is sovereign. God is in control, for it is divine influence which walks atop the trees, that gives us birth and death: "lights your star and makes it fade". The second two lines of stanza one are a paradox: "those do not fear their destinies/whom hope has finally betrayed". The reader (listener) might think this means hopelessness. Yet the next two lines maintain the paradox of faith: "my fears my hopes don't disappear/ this is the grace that helps me stay". That this is indeed a paradox of faith is then said clearly at the heart of the poem: "this caring providential fear/has held my hand along the way". After this the rest of the poem adds nothing essentially new, but certainly deepens the feelings about this paradox, both the fear and the hope. The third stanza expresses the hope of future light, the fourth stanza reminds us that there may be a dark judgment on things, or at least on me. The fifth stanza repeats the possibility of hope and fear: "it's said he is the hope we breathe/it's said he is the fear we dread".

³ Buber gave lectures in 1951 at the universities of Columbia, Yale, Princeton, and Chicago on the topic of 'the eclipse of God', later published in English under that title, and in German in 1952 under the title of *Gottesfinsternis*.





The poet has kept hope and fear equally together, but the answer he suggests through personal experience ('along my way') is that providence includes mercy. The fear in this poem has a religious depth. In other places he refers to political fears. The theme is never far from him. In *A Song for the Road*, he says:

At noon the sun is golden bright
and hums a short refrain of cheer:
it is the ultimate delight
to be alive and not to fear
and in that radiant golden stream
perhaps a small chink may appear
even where it's a hopeless dream
to live and not to fear

Elsewhere he also says: "there's hope as long as one dewdrop remains" (*A Well-Worn Phrase*).

Lord who art and who art not: fragments on death and life

We now turn to *All Souls' Day in Vienna* as an illustration of the poet's theological search. There are many aspects of this long poem which I shall not comment on. What we shall do here is lift out some of the phrases which especially point to what I am calling the 'theology of Kanyadi'. We saw a high level of paradox in his phrase about a "providential fear". He expresses this also in the long poem we are now considering, by saying:

In pure white churches
a pure white prayer
read my riddle read it

in dark black churches
a dark black prayer
read my riddle read it

in pure white churches
a dark black prayer
read my riddle read it

in dark black churches
a pure white prayer
read my riddle read it





and god in his wisdom
may graciously heed it

This is the paradoxical riddle of the mixture of good and bad in the world, and in all human experiences, also in church and in prayers. Some lines in the poem vividly portray the sufferings of war, reminding us of lines in other Hungarian war poetry, as by Rádnoti (1909-1944) and Pilinszky (1921-1981). Kanyadi writes:

we saw fires grimly grazing
city-burning fire-raising
deep in hell the ovens blazing

dig those ditches fire bury
dig those ditches fire bury
dig those ditches fire bury

but the judge is hesitating
sin mates sin proliferating
how much longer are we waiting?

we are riddled by confusion
shall we trust in absolution
or the final retribution

who bears the guilt for those who fell
the winners or losers? hard to tell
beginnings and ends all lead to hell

Here again we are faced with the paradox of good and bad in the world. There is something 'hellish' about the suffering and the evil in the world, and we cannot escape the question of why there is so much suffering. This question can be asked of human responsibility. It can also be asked, and ever since Job in the Old Testament, has been asked of God. Why is the judge waiting? asks Kanyadi. And: how innocent are we? Later the poet continues his litany:

Lord who art and who art not
feel for our unhappy lot
these prayers are nothing more

than childish tap-taps on thy door
cooing babbling overawed
hallowed by thy name o lord





The great paradox about God who is and who is not, is grounded in a long theological tradition and faith experience. The mystics, as well as dialectical theology, have emphasized that as soon as we say something about God, we are in danger of restricting God to an image we make of the divinity. God is never exactly as we define divinity. Theological doctrine can help us as well as hinder us. For as soon as God seems to be captured by our systems, just as soon we should realize that we have not captured God.

This brings us back to a childlike experience of faith. What Kanyadi writes is similar to what Tennyson said:⁴

Our little systems have their day;
They have their day and cease to be:
They are but broken lights of Thee,
And Thou, O Lord, art more than they.

Oh yet we trust that somehow good
Will be the final goal of ill,
To pangs of nature, sins of will,
Defects of doubt, and taints of blood;

Behold, we know not anything;
I can but trust that good shall fall
At last – far off – at last, to all,
And every winter change to spring.

So runs my dream: but what am I?
An infant crying in the night:
An infant crying for the light:
And with no language but a cry.

In a similar way, Kanyadi also arrives at the trust of a little child, and realizes that we cannot define what God does and why God allows so much suffering and evil.

⁴These stanzas come from his long poem, *In Memoriam A.H.H.*, which he wrote over a period of some years after the death of a close friend in 1833. The stanzas quoted here are spread through out the poem. For an introduction, see John D.Jump, ed., Tennyson: *In Memoriam, Maud, and other poems*. London, Dent & Sons, 1974.





Apocalyptic ending

All Soul's Day in Vienna ends with an apocalyptic vision of the end of the world. That is fitting for a poem that is theological and philosophically cosmo-logical. The apocalyptic lines Kanyadi draws remains a sketch, an attempt to say what cannot be said. But he takes the leap:

Willy-nilly head or tail
we stop here as we are
they've cast a heavy veil
to hide our guiding star

though not a cloud is showing
we know that very soon
the star will give up glowing
around the lonely moon

the cliffs and chimney-stacks
will fall like lumps of clay
the planet will relax
its wrinkles smoothed away

all we have set in motion
will mercifully cease
beneath our feet the ocean
will come to rest in peace

As church-bells lose their music to the winds so
my memories of joy soon fade away

little angels bring wine to my door
I want you to wean me from this world
I want to fly among the free

And then there will be nothing to follow
except floating as naked
as a hydrogen atom
but the ordeal of fear may still haunt
if by chance it may occur to them
to strip us of our last remaining
electron





this would at least
maintain some hope of a future ten or twenty
billion years away in expectation
of the resurrection
or of something similar

He experiences that ‘our guiding star’ is sometimes hidden. Hungarian poetry often refers to the stars as signs of hope and guidance.⁵ The eclipse of the stars, the eclipse of meaning, of hope, and of God, are real experiences. Yet, says Kanyadi, when the cosmic order is reversed back to chaos, there may arise a new and merciful peace.

The line about the church-bells which are rung both at weddings and funerals also reminds us of the fears and hopes we live by. Well known words by József Attila have stamped this on the Hungarian mind in a poem called *Winter Night*:⁶

A slow heavily rolling peal of bells
ushers in the blue steely night.
It seems the heart is always still and something else,
perhaps the world around us, might
be throbbing, not time’s endless funeral rite.
Winter’s cold night, cold sky, cold iron ore may be the shell
and the ground,
the heavy, hammer-beaten hard ground is the tongue of the bell.
And the heart is the sound.

The bells toll. Life is transient. The poet, writing this in 1976 mixes traditional theological (and quasi-theological) motives with scientific (and quasi-scientific) estimations of the future. There is fear that more will be taken away; there is hope of “the resurrection/or something similar”. The distant future must also be seen ‘sub specie aeternitatis’.

Throughout the tears of his painful poetry Kanyadi is always hoping for the smile of God. He is willing to talk to God as a small child talks. He wrote in 1985:

Behind God’s Back

bare is the crib and bare is the stable
and bare this year is the christmas table
don’t wait for the chime
the three kings are not coming this time

⁵ See Frank Sawyer: Csillagnézőben – theologia naturalis a magyar költészetben, In: *Sárospataki Füzetek*. 2003/2 – 7ff.

⁶ Translation by Peter Zollman, In: *Attila József – 43 poems*. Budapest, Maecenas, 2005.





lord there is plenty to be done
you can't give your time to everyone
the sky is too far
we can't all expect to see your star

we understand it's only right
but lord it's dark and cold at night
and when love is lost
we shiver bitterly from the frost

you see ahead but look behind
there too are people of every kind
so stay for a while
you would delight them with your smile

Let us end with the last two stanzas from a poem called *Epilogue*, written in 1992,
in which the poet says:

churches bridges factories houses
their bombs devastate what they have built
races languages kill each other
there's not a trace of loving kindness
humility or a sense of guilt

when they praise you and say their prayers
they want your help for tomorrow's crime
remember lord your shining glory:
the flowers and beasts of your creation
grant them your grace to the end of time

Kanyadi's poetry is often a prayer, *Kyrie eleison* - Lord have mercy: let there be a land with beauty graced. At the same time, his poetry is what theologians call an act of *intellectus fidei*, a searching for understanding informed by faith. Faith does not clarify everything, but neither does reason. An understanding based on faith does give us hope. In that way Kanyadi can look at the world in all its contradictory hopes and terrible failures, and say: "there's hope as long as one dewdrop remains".





On the Dramatic Nature of the Most Famous English Emblem-Collection Francis Quarles: Emblemes, 1635

By
Éva Petrőczy

Whenever one deals with the religious authors of the 16th–17th century England, Hungary or other countries, a very painful and unjust „School of Abuse”-like attitude appears in the majority of contemporary evaluations, at least on the „short history of X literature” level. Apart from John Donne and a few other major poets all these writers are treated as second-rate citizens of the *Respublica Litteraria*. Let me mention a recent example, Andrew Sanders’ *The Short History of English Literature*, Clarendon Press, Oxford, 1996. In the chapter dedicated to *Metaphysical Religious Poetry* some relatively useful material can be read about Francis Quarles, but – as usually – followed by expressions of clear-cut disdain: „A similar spiritual cross fertilization is evident in the popularity (the author refers here to the Jesuit influence on the English emblems) of emblem books in seventeenth-century England... Francis Quarles’s *Emblemes, Divine and Morall* (1635) proved to be the most popular book of verse of its age. Quarles (1592–1644) and his engraver took and, where Protestant occasion demanded, adapted plates from Jesuit emblem books, only the disappointingly pedestrian accompanying poems were original...”¹

„Pedestrian” is a cheap and misleading attribute, if we are patient enough to clarify the intellectual background of the Quarlesian emblems. The road leads first not to Rome, but to Germany, first of all to the capital of the Palatinate, to Heidelberg. Quarles’s eyes and mind were opened to an emblematic way of thinking and arguing in 1613 when he was on of Princess Elizabeth’s cupbearers at her pompous and highly theatrical wedding with Frederick V., the Elector Palatine. This very event was celebrated by all the principal poets of the day, including *An Epithalamion or Marriage Song on the Lady Elizabeth and Count Palatine being married on St Valentine’s Day* by no lesser poet than John Donne.² The theatrical-pictorial nature of this international feast is described by Donne vividly and humorously, with some sharp critical remarks. He warns the newly-wedded couple from becoming the cheap spectacle of the „mob”, in a humiliating circus-like situation, instead of understanding the real content of their union:

„And why do you two walke
So slowly pac’d in this procession?”

¹ Andrew Sanders: *The Short Oxford History of English Literature*. Clarendon Press, Oxford, 1996, 201.

² John Donne: *Selected Poetry*. ed., int. by John Hayward, Penguin Books, 1950, 90–94.





Is all your care but to be look'd upon,
And be to others spectacle, and talke?
The feast, with gluttonous delaies,
Is eaten, and too long theit meat they praise,
The masquers come too late, and I thinke, will stay,
Like Fairies, till the cock crow them away.”³

These are perhaps the best lines of this otherwise not very remarkable nuptial song which is overburdened by mythological commonplaces. One thing is sure: the town of Heidelberg offered a colourful, moveable and vivid feast to the actual guests and to the wider European public. The official chronicle of the pompous events was written by a certain Tobias Hübner who came from Halle, studied law at the University of Heidelberg, served at several German princely courts (Anhalt, Dessau, etc.). He was also a polyglot, a learned poet-member of the so-called Fruchtbringende Gesellschaft (Fruit-bringing Society) and – first of all – a specialist of the art of tournaments – again a highly theatrical-visual activity. His chronicle – entitled *Festchronik* – was published straight after the colourful events, illustrated by the famous de Bry brothers. As Götz Schmitz wrote: „His collection is a large quarto with magnificent engravings of triumphal arches and tournaments... the volumes contain descriptions in various languages of very different events, such as tilts and fireworks, masques and processions, all along the princely route, not only in London and Heidelberg, but also in the Netherlands and in Catholic cities such as Cologne and Mainz.”⁴

The above mentioned collection looked like some comics or animated cartoons on the historical event, full of happenings and gestures. The intention of Hübner and the various illustrators was – among others – to prove the significance of the continental (mostly of the German) sources and personalities in the unquestionable victory of the Protestant cause. The salutation and the good wishes of the Heidelberg theologians is expressed by an engraving which depicts the glorious ship-like triumphal arch of the faculty, with the „Holy Trinity” of Luther, Melanchthon and Bèze in the centre.⁵ Quarles certainly had to be familiar with this rich collection and also with the numerous Emblemata produced and spread in Germany. The basic handbook of Arthur Henkel and Albrecht Schöne proves the rich cult of emblems in Germany. The germ of this tradition (not only in Germany, but all over the world) was the *Emblemata* of Andrea Alciato (or Alciatus) who sent his book to Augsburg, to his German friend, Konrad Pentiger. He – without even asking the author – immediately produced an illustrated pirate-edition of it in the year 1531. The official German version of Jer-

³ Ibid.

⁴ www.uni-bonn.de/Anglistik/research/circe/cir-pala.htm – compiled by Götz Schmitz

⁵ Tobias Hübner: *Beschreibung der Reiss, Empfählung des Ritterlichen Ordens, ... Des Durchleuchtigsten ... Herrn Friedrichen des Fünften*, Gotthardt Vögelin, Heidelberg, 1613, www.uni-mannheim.de/mateo/desbillons/reis.html





emias Held appeared in Frankfurt am Main, in 1567. From this time on an invasion of emblem-books began in Germany, by Jacobus Bruck, Raphael Custos, Peter Iselburg, Gabriel Rollenhagen, Julius Wilhelm Zinzgref and others.⁶

Another possible model of Quarles was Cesare Ripa (1560–1623), by his civil name Giovanni Campari who was the kitchen-chef and cup-bearer of cardinal Salviati. Consequently: a double colleague of Quarles himself within and outside the realm of art. To be a cup-bearer or a kitchen-master of a royal household or serving a member of the high clergy: are both occupations or some theatrical and pictorial content and behaviour, with a constant demand for make-belief, for wearing a mask in front of an audience⁷ and – last, but not least – with an expectation of a dramatic choreography, very often with the attitudes of a dancer. We can remember this seemingly unimportant coincidence when reading and watching Ripa's and Quarles's highly dynamic emblems.

Returning to the circles of Heidelberg once more: this town had to be a formative factor in Quarles's literary career from numerous aspects. Let me mention just a few of them: the female figures of these emblems are usually depicted with a touch of sarcasm: possibly the questionable behaviour of Elizabeth Stuart, the poor Queen of Hearts influenced him so negatively. Elizabeth who was charged of levity and light-heartedness by the citizens of Prague, the Winter Queen who became the subject of a violent vivisection of a contemporary German preacher-poet-dramatist of Jesuit education, Jacobus Balde (1604–1668). He was also present at the wedding: his bitter and highly critical Latin poem on Elizabeth (it was almost like a political pamphlet) became widely known and cited in Europe. Some extremely sharp lines appeared in it on her greed for a royal position. An attitude which finally led to the disaster of the Thirty Years War: „As my father is a king, I'd also wish to be a king's wife, my beloved husband... ”⁸ Hermann Wiegand's introductory lines to the *Parnassus Palatinus* are also worth quoted: „The Protestant Heidelberg – from the second part of the 16th century until the beginning of the 17th – until the fatal end of the Bohemian adventure – was one of the centres of the European humanist culture.”⁹

Let me close the Quarles versus Germany unit of my survey with two further references both showing the peculiar attitude of the intellectuals of this country as far as the pictorial-emblematic-dramatic way of thinking and arguing is concerned. A Hungarian expert of old Hungarian literature, Professor Sándor Iván Kovács emphasizes the significance of the German iconophile manners as undoubtedly influential factors in the highly visual oeuvre of Albert Szenci Molnár. He was one of our greatest Calvinist reformers

⁶ For further references see Tamas Sajó's *Introduction to Cesare Ripa's Iconologia*, Balassi Kiadó, 1997, p. 631. and A. Henkel – A. Schöne's *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI.–XVII. Jahrhunderts*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart–Weimar, 1996, 34, 37.

⁷ Ibid. 635.

⁸ *Parnassus Palatinus: Humanistische Dichtung in Heidelberg und in der alten Kurpfalz*. Herausgegeben von Wilhelm Kühnmann und Hermann Wiegand, Manutius Verlag, Heidelberg, 1988, 217.

⁹ Ibid. 5.





who married a German woman and spent more than 30 years in Germany,¹⁰ mainly within the borders of the Palatinate. He was not a practising emblemist, but decorated the frontispiece of his translation of Calvin's *Institutions* with a highly emblematic engraving. A miniature drama – namely a short dialogue between Man and Religion is also attached to the Preface, which – written in hexameter – unveils the meaning of the puzzle-like cover illustration. But, as a counter-example – Professor Kovács also mentions that the Winter King (in 1619) behaved in Prague as a professional iconoclast and gave order to expurgate the cathedral from the altars, painting, relics and other ornaments...¹¹

The other important reference came to me from an article by Gabor Tüskés, one of the fathers of contemporary Hungarian emblem-studies. He mentions in it with great reverence that one copy of the *Emblemata* of the Hungarian Joannes Sambucus (Antwerp, 1564) was found in Goethe's library bound together with a 1580 edition of Alciato (remember: the fellow-cup-bearer of our Quarles). It proves the continuity of interest in the art of emblems and also the duration of their influence in Germany.¹²

As – thanks to such Quarles-scholars as Karl Joseph Höltgen and John Harden – this world-famous collection was analyzed from various aspects, emphasizing – among other facts – its interconfessional nature, therefore it was not easy to find some still unclarified or less over-discussed nuances.¹³ The first somehow hidden fact of some importance is not about Quarles himself, but his creative partner, the very often unjustly neglected illustrator, William Marshall. His share in the dramatic and at the same time playful, sometimes almost opera-buffa-like Quarles collection becomes undoubted, if we look into another work of his (or rather a double work): a laudatory poem and a very theatrical Arcadian portrait to Robert Herrick's poems. We know from one of Professor Höltgen's publications that Quarles and Herrick were both educated in Cambridge, were neighbours at the parish of St. Vedast for a time and were contemporaries at the Inns of Court as well, with a number of lawyer friends who may have been mutual acquaintances.¹⁴ Marshall's short laudatory poem is full of platitudes, but there is one single line among the uninteresting ones which throws light upon the methodology of his illustrations to the *Emblemes* as well:

„Admices Antiqua Novis, Iucunda Severis.”

„You are mixing old things with new ones, playful ones with severes.”¹⁵

¹⁰ Albert Szenci Molnár: *Válogatott művei* (Selected Writings), Magvető, Budapest, 1976, 390, 404–405.

¹¹ Sándor Iván Kovács: *Szenci Molnár redivivus*, Ister, Budapest, 2000, 100, 126.

¹² Gábor Tüskés: *Imitation and Adaptation*, In Late Humanist Emblematic Poetry: Zsamboky (Sambucus) and Whitney, *Emblematica* 11 (2001), 265–266.

¹³ They edited and introduced the latest modern edition of the *Emblemes*, at the Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 1993.

¹⁴ Karl Joseph Höltgen, Herrick, the Wheeler family and Quarles. *Rewiew of English Studies* N. S. 16 (1965), 399–405.

¹⁵ *The Lyrical Poems of Robert Herrick*. ed. by Ernest Rhys, J. M. Dent, Aldine House, undated, with the author's portrait and a laudatory poem by William Marshall.



The very same duality, the mixing of tragic and comic elements is the secret of the *Emblemes*'s world-wide reception and long-lasting success. Marshall's small visual contribution to Herrick's poems is a brief, but excellent summary of his other, more significant artistic effort: Herrick's solemn bust, the half-angelic, half-wild dancing nymphs, the floating cherubs and Pegasus, the winged horse of poetry remind us of the pictorial and verbal local colour of the *Emblemes* though it totally lacks any biblical-religious allusions. On watching this small illustration Aby M. Warburg's words come to our mind about: „The vulgar-Latin of the pathetic gestures which was easily understood everywhere, apart from belonging to one nation or to the other.” (Warburg described this non-verbal international communication in his essay on Albrecht Dürer)¹⁶

Yes, the rich, almost ballet-like gestures appearing in Marshall's pictorial world greatly saved the Quarlesian text from a quick and early oblivion, from becoming rusty and dusty. Taking all these facts into consideration we can hardly understand such an editorial anti-bravado (fiasco) as Charles Cowden Clarke's castrated, un-illustrated Edinburgh edition of the *Emblemes* in 1868.

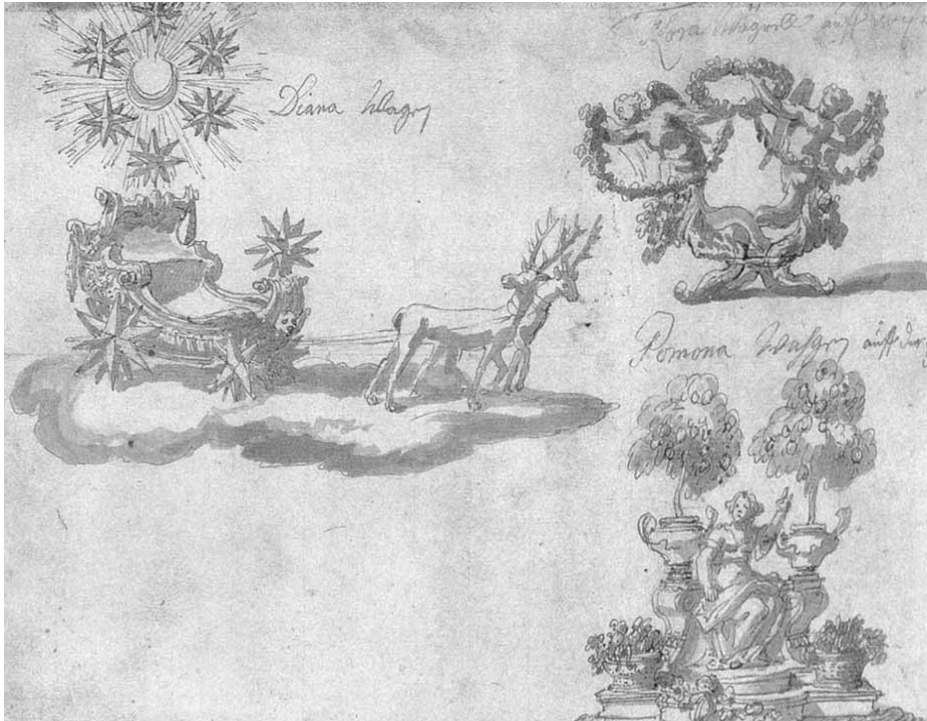
Poor Quarles, how innocently he wrote to the reader: „An Emblem is but a silent parable. Let not the tender eye check, to see the allusion to our blessed SAVIOUR



¹⁶ Aby M. Warburg: Selected Essays, Dürer and the Italian Antiquity, In: *Selected Essays*, Balassi Kiadó – Hungarian High School of Fine Arts, 1995, 152.

figured in these types. In Holy Scripture He is sometimes called a sower; sometimes a Fisher; sometimes a Physician. And why not presented so as well to the eye as to the ear? Before the knowledge of letters, God was known by hieroglyphics. And indeed what are the heavens, the earth, nay, every creature, but Hieroglyphics and Emblems of His glory? I have no more to say; I wish thee as much pleasure in the reading as I had in the writing. Farewell, reader. Francis Quarles.”¹⁷

These lines addressed to the Reader are not like an introduction to a collection of poems, but rather like a prologue to a theatrical performance. Quarles’s dramatic vein was recognized even by his contemporaries; we learn from Charles Cowden Clarke’s rather acceptable memoir and elaborated critical dissertation that from 1639 until his death Quarles had a position very similar to that of a director of an open-air theatre-festival in our days: „Evidence, however, has been produced to show that he was appointed in 1639, at the request of the Earl of Dorset, Chronologer to the City of London, and continued to exercise the duties of that office until the day of his death. These consisted chiefly in providing pageants for the Lord Mayor, at certain fixed periods.”¹⁸ In other words: his verbal and pic-



¹⁷ Francis Quarles: *Emblemes*, William Marshall Sculpsit, Printed by G. M. and sold at John Marriot’s shop in St Dunstan’s Church Yard, Fleet Street, London, 1635, A 3v.

¹⁸ *The Poetical Works of Richard Crashaw and Quarles’ Emblemes*. ed. memoir and critical dissertation by Charles Cowden Clarke, William P. Nimmo, Edinburgh, 1868, 189.



torial paper-theatre got new dimensions through this activity, his very often stage-design-like emblems became sonorous. While speaking about stage designs, let me mention a coincidental parallelism between my most favourite Quarles-emblem (Book 5, No. XI.) a rather free paraphrase of Psalm 42 and a late 17th or early 18th century Jesuit stage design from our so-called Sopron Collection.¹⁹ (In the centre of this picture we can see Diana's triumphal cart which sits on a cloud drawn by two deer. These two noble animals show energy and seem to be at the start of a victorious gallop. William Simpson's engraving to Quarles' words show also a deer, just about to jump, functioning as a trained horse, with the panting soul (personified as an almost child-like young lady) on its back.²⁰

We know from Ripa's *Iconologia* and from the Henkel-Schöne *Emblemata* that the deer, the stag or the hart was an extremely popular animal in the world of emblems. Ripa mentions it 14 times, while in the Henkel-Schöne collection this very image occupies 8 full pages. Michael Bath even dedicated a whole book to its iconographic significance, namely his *The Image of the Stag*.²¹

The background of this popularity, the stag's being so overburdened by emblematisers can be partly clarified by Karl Joseph Höltgen, at least within the world of English authors. As we know from several sources: Quarles's model number one was a Jesuit emblem-book, Herman Hugo's *Pia Desideria* (Antwerp, 1624). Now let me quote Höltgen: „Such was the model Francis Quarles secured for his own enterprise. Hugo's plates were copied with some loss of quality and a few significant alterations by William Marshall and some other English engravers. Quarles managed to recreate the fervent piety of the original in his poetry, which might be described as a popular (but not pedestrian) version of the metaphysical style, full of emotional appeals, antitheses, and homely conceits. The emblematiser has become the emblem poet. The verse, about 2 pages or more, is no longer an appendage to the picture; it can stand as poetry in its own right and often reaches far beyond the contents of the picture. (It's quite the opposite of Saunders's words quoted in my introduction!)²²

Of course, we can't suppose that the Jesuit stage designs of our country were influenced by Quarles and his illustrators. But it can be taken for sure that the Austro-Hungarian Jesuit artists of the late 17th – early 18th centuries were familiar with the material of Herman Hugo's collection. One of the most evident parallels of their equally famous collections is the theatrical light-effects which had a strong psychological influence on their readers-watchers. As René Fülöp wrote: „...die teatralische Lichtführung des Jesuiten“ found its way to England.²³

¹⁹ *The Sopron Collection of Jesuit Stage Designs* (Éva Knapp, István Kilián, Terézia Bárdi, Marcello Fagiolo, ed. by József Jankovics, Enciklopédia Publ. House, Budapest, 1999, 228–229).

²⁰ Francis Quarles, 1635, 285–286.

²¹ Michael Bath: *The Image of the Stag: iconographic themes in western art*. Koerner, Baden-Baden, 1992.

²² Karl Joseph Höltgen: The Devotional Quality of Quarles's Emblems. In: *Aspects of the Emblem*, ed. by Sir Roy Strong. Edition Reichenberger, 1986, 44.

²³ René Fülöp-Miller: *Macht und Geheimnis der Jesuiten*. Thomas Knaur Nachfolger Verlag, Berlin, 1929, 253.





As for Quarles as a highly influential creative artist: let me mention just one of his disciples, the perhaps most popular one: John Bunyan. Though Quarles himself was a true-born royalist, some critics emphasized his nearness to Puritans and Puritanism. Among others Anthony Wood who called him „an old puritanical poet.”²⁴ What is puritanical in him? Probably the very same homeliness, childishness, richness in actions as that of Bunyan’s. The obvious model-emblem to the *Pilgrim’s Progress* is the no.2. in the IVth book of the emblems, first of all the 3rd stanza:

„The world’s a lab’rinth, whose anfractuious ways
Are all composed of rubs and crook’d meanders:
No resting here; he’s hurried back that stays
A thought; and he that goes unguided, wanders:
Her way is dark, her path untrod, unev’n;
So hard’s the way from earth, so hard’s the way to heav’n.”²⁵

The analogy can’t be doubted. And the fact of Bunyan’s being so deeply influenced by Quarles indirectly reveals the dramatic qualities of the latter. Several dramatized versions of the *Pilgrim’s Progress* are known all over the world, from the opening part of Louisa May Alcott’s *Little Women* in which the 4 sisters perform this Puritan allegory in their „attic-theatre” to the Reformed College of Pápa (Hungary) where the dramatized version of Bunyan’s work is the traditional Christmas play even nowadays – as the sign of the renewal of old Protestant theatrical activities.²⁶

Finally, even the memorial verses and portrait of our author prove his contribution to England’s theatrical culture. As professor Hölting wrote in his double-portrait, entitled *Two Francis Quarleses*: „A fitting tribute to Quarles, the poet is the portrait engraved by William Marshall with memorial verses in Latin and English by Alexander Ross and published in *Solomon’s Recantation* (1645) the year after his death. It is the best surviving likeness and all later engravings are based on this image.”²⁷ The little epitaph written by Alexander Ross partly throws light on the dual nature of the Quarlesian oeuvre: his gravity, his seriousness in moral teaching and at the same times his intentions to grasp the audience with his sparkling, colourful gems:

„What heere we see is but a Graven face.
Only the shaddow of that brittle case
Wherin were treasur’d up those Gemms which he
Hath left behind him to Posteritie.”

²⁴ Karl Joseph Hölting ibid. 37.

²⁵ Francis Quarles, ibid. 190. (the 1635 edition)

²⁶ Louisa May Alcott: *Little Women*. Heinemann, Oxford, 1997.

²⁷ Karl Joseph Hölting: *Two Francis Quarleses: The Emblem Poet and the Suffolk Parson*. English Manuscript Studies (1100–1700) 7, 146–147.





William Marshall's engraving – just like in the case of Herrick's above mentioned portrait – is again highly theatrical. It depicts Quarles's triumphant career, his way from the humble hut of artistic efforts to the palace of success which can be considered as a symbol of the *theatrum mundi*.

This very engraving and the related small laudatory poem can be considered as the emblematic summary of my presentation, signifying the theatrical nature of the Quarlesian world. An artistic realm which was strong enough to cross the ocean and become influential even among the strict Puritans of New England who „knew and appreciated the poetry of Herbert, Quarles, Donne and Shakespeare.”²⁸

The Folly

by
Krisztina Streitmann



1. The theological concept of folly

A major trend in the intellectual history of folly is its close connection to theological thinking. Theology had to take account of fools and idiots and their relation to salvation, because they were a real group of special people whose place in the divine order was not clear. They were different from other people and incapable of the kind of devotion demanded of ordinary people.

The Bible proved an important source of arguments in defense of folly.¹ What the New Testament said about the innocent and the childlike could easily be applied to fools, who would thus be raised especially close to God. St. Paul in particular was useful in discussing fools, since his rhetoric of madness and wisdom seemed to agree with the idea of folly.² According to St. Matthew and St. Luke the highest truth was hidden from the wise and prudent, and revealed only to the childlike.

²⁸ Kretzoi Miklósné: *Az amerikai irodalom kezdetei, 1607–1750* (The Beginnings of American Literature), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976, 352.

¹ *The Bible*, Matt. 11:25, Luke 10:21, 1. Cor. 1:19–27. *The Bible*, Psalm 53:1. The psalm is numbered 53 in the Authorized Version, but 52 in the Vulgate. See also Psalm 14:1

² Erasmus in his *Praise of Folly* listed thirty Bible passages from which the learned theologian could jokingly deduce that Dame Folly dominated even God himself. Erasmus *Praise of Folly* (1509), 100–110.





The Old and the New Testaments say different things about fools and folly. In the Old Testament, the basic dichotomy of the wise and the foolish was grounded on two principles. First of all, wisdom translated into knowing God and his divine laws, caring for one's soul and striving towards one's salvation, whereas folly was the exact opposite. People who wasted their life without a thought for the eternal punishment waiting for them were the most foolish. Secondly, the wise should and would conform to moral standards and divine laws; what made ordinary men fools was their being of sound mind, yet not conforming to moral norms nor living a godly and virtuous life.³

The Old Testament view of folly was recapitulated in the poet John Lydgate's *Order of Fools*.⁴ One of the most popular starting points in treating the idea was the much quoted passage from Psalm 53: "The foole hathe said in his heart, there is no God." The illustrations of this psalm in medieval psalters were usually of the wise King David with a fool, depicted as exact opposites by means of their clothes and accessories. The king's courtly costume and pose proved him wise, while the fool was often naked and thus set apart from civilized society.

Folly stood for the darker side of humanity, and every fool was an image of man's inadequacy. During the fifteenth and sixteenth centuries, fools were used as images of sin and evil. Religious writers denounced the sin of seeking a worldly paradise of sensual pleasures and called it folly.

In the New Testament, a more positive aspect of folly was added. As all the world conformed to an idea of folly, folly could become a special component of wisdom, if it was used for the greater glory of God. St. Paul himself said he was a fool for Christ, and told those believing themselves wise to turn into fools in order to truly understand God: "Let no man deceive himself. If any man among you seemeth to be ¹ wise in this world, let him become a fool, that he may be wise."

There is no question that the folly of Renaissance fools drew from the rich tradition of holy folly.⁵ The link between holy folly and ordinary fools was not only practical and associated with their behaviour, but rooted in medieval theology as well.⁶ The basis of this ideology was the belief that human wisdom was nothing in itself, and had to rely on God's will in everything. Moreover, the knowledge that human understand-

³ S. Billington: *The Social History of the Fool*, 1979.

⁴ Lydgate. He described the fool as someone who neither loves nor dreads God, does not appreciate the Church, revere the saints, respect those suffering from poverty, or treat his mother and father kindly *Order of Fools* (1460-1470), 79-80.

⁵ Fools for Christ's sake were not as common in the sixteenth century as they had been earlier, but the legends of holy madmen were still widespread. Nudity and violence, word-games and grotesque behaviour link the tradition of holy folly to the natural fools and their imitators. Those becoming fools for Christ were usually considered to make a conscious choice, and to adopt their part because of their devotion.

⁶ The philosophical and religious basis of Pauline folly and the Christian fool tradition was elaborated by Nicholas of Cusa, particularly in his treatises *Idiota de sapientia* and *De docta ignorantia* in the mid-fifteenth century. These enormously influential treatises stressed the idea that God is more accessible to the simple than to the learned, and that all Christians should strive towards salvation through humility.





ing could reach was only temporal and of little value, while eternal wisdom could only be found in God.⁷

Although St. Paul's and Nicholas of Cusa's simple people could not be considered either court fools, whose task would have been entertaining the mighty of their time, or mad in the medical sense of the word either, the notion of seeing simple fools as a vehicle for higher wisdom grew from the same experience. Nevertheless, even holy fools were thought funny, and in the legends told about them it is quite evident that people did laugh at them.

Even Thomas of Aquinas had stated that idiocy or folly itself was no sin when it came of nature, and natural fools had a special shield in their inborn innocence. As Erasmus said, fools were untroubled; they had no fear of death, no pangs of conscience, no shame, envy or ambition, no terror of impending disaster and no strain of hope for future bliss - and despite all this, they could not even sin. He continued playfully by suggesting that the fools could go on with doing what they are best at after their death: "After living a life full of enjoyment, with no fear or awareness of death, they move straight off to the Elysian fields where their tricks can amuse pious souls who have come to rest."⁸

Playing the fool was a different matter altogether. Grace was reserved for born idiots only, and all other fools were essentially sinners. In William Wager's morality play *The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art* a character called Discipline judges Moros the fool:

This folly is not his Innocency,
Which can in this wise, lewdly ouerwhart,
But it is a malicious Insolentie,
Which procedeth from a wicked harte.⁹

Artificial fools degraded themselves while imitating natural fools, because they tainted their human perfections. Pretending not to have reason and understanding, the supreme abilities of human beings, was evil. Kemp and his fellow actors must have been regarded as sinners and far from God in the eyes of the Church and the City fathers.

⁷ Nicholas's answer was learned ignorance, a technique of humbling oneself to the level of the simplest beings while retaining the conscious resolve of a learned Christian. The greater man's learning was, the more clearly he would see his own ignorance; and conversely, the better man recognized his ignorance, the greater his learning. God would then reveal himself to the simple, and in simple things. Similarly, there was very little in Nicholas's Idiot figure to remind one of true idiots. Nevertheless, ignorance and idiocy as ways to salvation were made familiar through these works. Fools did not even have to make a choice to study learned ignorance, since their simplicity and innocence was inescapable; they could not sin because they could have no evil intentions.

⁸ Erasmus: *The Praise of Folly*.

⁹ William Wager: *The Longer Thou Livest the More Fool Thou Art*. 1588





On the symbolic level all fools were seen as embodiments of sensual vices. Actually, fools were seen as embodiments of all the deadly sins, regardless of their nature, since a sinner was also always a fool. The reasoning around the concept of folly is full of contradictions, if sinners were fools, one could happily argue that all fools were sinners.

As far as theological writings are concerned, there is, in Peter Happe's words, a „double key" to folly.¹⁰ On the one hand, fools were innocent and thus protected by divine grace. On the other hand, they were ignorant and thus waded in sin.¹¹ It is perhaps baffling that the figure of the fool could represent both ultimate good and ultimate evil. Domestic fools were loveable innocents, and one could be sure of their salvation. The second manifestation of good folly was the archetype of the holy fool, or fool for God's sake. Despite these positive figures, when folly was used as a symbol, it almost invariably denoted sin.

2. *The philosophy of folly*

In theological thinking, the fool was a symbol of sin and weakness, and of man's inevitable fate as separate from his God. The philosophy of folly did not forget this starting-point, but saw folly as a fundamentally human predicament without making it an inescapable quality. The fool of Renaissance ethics tied these two strains together. All mankind was seen as an assortment of fools, and laughter as the governing principle in the melange of foolish intentions. Thus the fool and his more learned companions, Momus the laughing god, and Democritus the laughing philosopher, were both familiar to humanist thinkers, and had a privileged place in their vision of mankind.

Renaissance culture was interested in classical tradition and found inspiration in its wealth of myths and figures. The fool could also be portrayed with the help of ancient characters.¹² This was also the position taken by many satirists, who employed the wise fool as a sign of the times.

¹⁰ Happé, P.: *Staging Folly in the Early Sixteenth Century: Heywood, Lindsay, and Others. Fools and Folly*, Ed. by Clifford Davidson: *Early Drama, Art, and Music Monograph Series*, 22. Medieval Institute Publications: Kalamazoo, 1996. 73-111.

¹¹ Happé 1996, 81.

¹² Democritus, who was seen in some versions of the story as a wise fool, was a great ancient sage who laughed at the world in his contemplative solitude, because all men were so foolish that one could only either laugh or cry at seeing them. The minor classical god Momus actually acquired a more important position in Renaissance thinking than he had had before; Alberti, Bruno and Erasmus all reflected on him while assessing the place of laughter in their society, and saw him as a court jester in the Olympian palace of gods. Momus's mission was to make the gods laugh, and his means were typical court fool fare: babbling, mocking, and exposing the truth. Olympian gods, however, were less lenient with their fool's antics and uncomfortable truths than Renaissance monarchs, since the arrogant rebel was banned as a trouble-maker and immersed in the ocean up to the top of his head for all eternity.





The fool, and especially the philosopher fool, was the embodiment of the ideas of laughter, licence, and free speech. Humanism had its own fool figures originating in a long intellectual tradition, but they nevertheless had many of the same functions as the fool in popular imagination. The scholars who took up the figure of the fool were also familiar with domestic fools and idiots, and did not rely solely on their classical reading. Whether the fool was dressed in the colourful costume of the court fool or masked as an Olympian god of laughter, his primary function was to act as an allegorical character in the universe of comedy.

The most famous of humanists, Erasmus, exposed human folly through a personified stupidity, Dame Folly or Stultitia, in his *Praise of Folly*.¹³ *The Moria, Moriae Encomium: Stultidae Laus* is dedicated to Thomas More, the title being, a play on his name.¹⁴

Erasmus's playful interpretation of the world as a playground of fools was enthusiastically received in England and had a profound effect on the world view of many writers, including those writing of fools like Kemp Tarlton, and Armin as well.¹⁵ Folly governing the whole world was an idea shared by a lot of writers in most European countries. It was indeed a cultural commonplace which entered into the popular mind as well as into the thinking of the learned. Its heyday had started in the fifteenth century, and it continued to spread well into the seventeenth century. Even if the idea had not much to do with actual fools, it certainly affected the way in which fools were perceived.

For Erasmus, fools themselves were naturally a part of the grand stupidity of the world, but they were important mainly because they stood for the whole human race, not so much as individuals. The fool's folly had its ready counterpart in his master's folly in keeping and enjoying him. Keeping fools was not any more absurd, however, than any normal human activity. It was merely proof of mankind's natural tendency to stoop to folly.¹⁶ A basic requirement which the intellectual treatment of the fool called for was man's ability to control his actions. Folly was fundamentally a problem of man giving way to his baser instincts, letting reason and responsibility give free rein to pleasure and license. Seen from the Erasmian point of view, all control was lacking in most men. All people were mad or at least they conformed to the universal script of human folly.

R.J. Screech in his *Ecstasy and the Praise of Folly* deals with the last pages of Erasmus's work and in it he finds the description of religious ecstasy. Screech has tried to bring out what this praise of ecstasy means, both in itself and within the wider context of his conception of the philosophy of Christ.¹⁷

¹³ For Momus and Democritus, see Erasmus: *Praise of Folly* (1509), 39, 73, 75.

¹⁴ This encouraged the reader who knew More, or who knew of More, to associate the kind of folly, the *moria*, both praised and praising in this book, with the learned, unpretentious, unfussy humanist Christianity that More espoused through practical piety in public and private life.

¹⁵ Erasmus's Folly was an erudite creation, directed mainly at a learned public which could recognize and find delight in his allusions and jokes. Nevertheless, *Praise of Folly* became enormously popular and indeed one of the best known texts of the humanist tradition. Erasmus's Stultitia reigned supreme over her empire of fools, and not one of her subjects could be counted as a representative of wisdom.

¹⁶ Erasmus: *Praise of Folly* (1509), *passim*.

¹⁷ Screech: *Ecstasy and the 'Praise of Folly'*. Gerald Duckworth & Co. Ltd, London, 1980.





Erasmus worshipped a God who saved the world by an act of divine madness: the mission of his Son as the incarnate Christ. God incarnate also acted like a madman and so did his chief disciples. And so too—according to Erasmus—do his true followers in all ages. “One of the forms in which this madness is found is the bewildered, ecstatic amazement of those who, some time in their lives, either by special revelation or by the word of God transmitted in speech or writing, catch a glimpse of the face of their transfigured Lord. It is then that they see for a moment the glorious majesty hiding behind the cloak of that lunatic Man of Sorrows who was the manifestation of a God who had, as it were, given up hope of saving the world by wisdom, deciding to save it by an act of infinitely costly madness.” says Screech.

Erasmus’ concern with the folly of God reaches far beyond the pages of *the Moria*.¹⁸ One of the reasons why his contemporaries found his ideas hard to grasp, and so deeply offensive to their traditional piety, is that the theme of the madness of God is more at home in Greek Christianity than in western Catholicism. *The Moria* may well be written in elegant Latin, but its conception of divine folly, in God, in Christ, in his ecstatic followers, is one which emerges more readily from the Greek New Testament than from the Latin Vulgate.¹⁹

For Erasmus, ecstasy is the highest manifestation of Christian folly. Folly, as a characteristic of the Christian life, plays a significant part in the theology of St Paul. Erasmus was a Christian scholar for whom the New Testament, spiritually understood in the original Greek, was the focal point of his scholarship and of his piety. Erasmus also found folly and ecstasy in many other parts of the Bible²⁰: in John 10:20, where Christ’s enemies exclaim, ‘he hath a devil. He is mad’ (*mainetai*: ‘insanit’): ‘For many were saying what they had said before more than once, whenever Christ revealed their secret counsels and whenever he said or did anything surpassing human power: “He is a daemonic, and, he is mad”.’ The next phrase is, ‘Why listen to him?’ (*quid eum auditis?*). Erasmus renders this by: ‘The things he says are lacking in common sense (*caerent sensu communi*). What is the use of listening to him?’ They said to Christ, who was for them a raging lunatic, quite lacking in plain, everyday wisdom. In the later passage, the Christian man’s amazement leads towards the contemplation of the wisdom of God. In both cases the Christian man is struck with astonishment, an astonishment which, in the *Moria*, makes him seem mad

¹⁸ It influenced the very choice of words for his Latin translation of the New Testament. It conditioned the way he read his Old Testament and the way he wrote about it. The implications of this divine folly penetrate through to the very kernel of what he believed the Christian religion to be.

¹⁹ It was also given its most authentic slant by Greek fathers. A favourite among these, for Erasmus, was Origen and from the *Moria* onwards, Erasmus’ philosophy of Christ has much in common with Origen: an astonishment which, in the *Moria*, makes him seem mad to the ordinary run of mortal men. (Origen flourished at the beginning of the third century. The publishing of his works in the sixteenth century was an important event.) The closing pages of the *Moria* are shot through and through with Erasmus’ interpretation of the philosophy of Christ, which they expound with a fervour which is enhanced, not hindered, by the subtle humour and Lucianesque laughter.

²⁰ This he did by opening his mind to the riches of the Greek Bible and of the early Greek fathers of the Church, as well as to the Christian insights of the great early Latins, especially Jerome, Ambrose, Augustine.





to the ordinary run of mortal men. Such an ecstasy makes a man or woman to live a life 'which is in every way outside of and above our natural condition'.²¹ No one can do this 'unless the Father draweth him' (John 6:4.4): And so this kind of life must be a perpetual rapture (*ravissement*) and a perpetual ecstasy of act and work (*une extase perpetuelle d'action et d'operation*) (St Francois de Sales, *Oeuvres* (1669) I. 431). The person who has been vouchsafed an ecstatic experience, and who lives his life accordingly, does not just seem odd or a bit silly: people take him for a lunatic.²² The kind of insanity which Folly finally praises is a kind of Christian joy. In this - and indeed in his general conception of ecstatic rapture - Erasmus was heir to a long tradition, which partly shaped even his reading of the fathers²³.

In creating his world of universal folly, Erasmus was not alone. In different parts of Europe, the same trend flourished, using different symbolic interpretations, and reaching different conclusions. Perhaps the best known example is Sebastian Brant's *Ship of Fools*, which depicted mankind tossing along on a ship specialized in transporting the mad. The human cargo of coxcombs was on its way to Narragonia, the land of fools, but what really was meant by Narragonia was of course human society. Brant's fools represented various human characteristics and social classes, but the common feature in all of them was their submission to folly. *Ship of Fools* was not, however, an exercise in playful erudition like Praise of Folly, but a cry of distress for moral corruption.

Brant's roots were strongly in the theological interpretation of folly as sin, but he was also enormously influential in creating a vision of universal folly which was then adopted to philosophical and popular use. While Erasmus's *Stultitia* laughed freely at the follies of her subjects, Brant saw very little that was funny in foolishness. For Brant, the essence of folly manifested itself in the human lack of consideration for one's soul and one's eternal salvation, and folly was thus the greatest human sin. The iconography of this kind of folly always condemns the practices it illustrates.²⁴

A metaphorical treatment of the mad world found expression in two famous quotes: the first from Ecclesiastes –*stultorum infinitus est numerus*– and the second from Cicero

²¹ Some virtues are in accordance with natural reason: not to steal or to do no murder; to say one's prayers or to honour one's father and one's mother. But to leave all one's goods, to embrace poverty, martyrdom, chastity, going against the current of a hostile world—that is to live above the level of ordinary humanity: that is not to live in ourselves but outside ourselves (*hors de nous*) and above ourselves.

²² Much earlier in her declamation Folly playfully distinguished between the various forms insania, using words and whole phrases which are repeated here in the climax. We were told of two types of insanity, one hellish, the other a great gift of the gods—an insania which is blessedly happy (*felix*) and joyful (*jucunda*). And both kinds of madmen find the other kind insane

²³ Not infrequently, this more perfect life of the charitable ecstatic is interpreted in monastic or semi-monastic terms by mediaeval writers: there is, no hint of that even in the *Moria*.

²⁴ It has been suggested that the *Ship of Fools* was a bestseller not so much for its moral content, as for its extremely skillful illustrations. The illustrations of the *Ship of Fools*, allegedly done by Albrecht Durer, were among the woodcuts most often used in sixteenth-century books. They were not, however, the only representatives of the genre. Universal folly was also depicted in various broadsheets in strip format, in which motifs of the world upside down appeared as a moral analysis of society.



– stultorum plena sunt omnia. Whichever you chose, the world was full of folly. Erasmus had chosen the idea to be the guiding principle in *The Praise of Folly*²⁵ and Robert Armin used the latter quote as a motto in *A Nest of Ninnies*.²⁶ Fools were seen as representatives of all people; everyone was a fool in his own way. This idea added to folly a curious egalitarian emphasis, although it could not have been used as a basis for subversion, but only had to be seen as a principle which showed all people as equally incompetent.²⁷



The fool is confronted by Christ himself, holding a text of the psalm. Thirteenth-century English psalter. (British Library: MS add. 30045, f.28, detail)



A small dog looks up at his master in expectation of scraps while a worried Christ observes the scene from above. Note glum expression on the face of the marotte. Bible Historiale of 1357. (British Library : MS Royal 17. E. VII, f. 241, detail)

The ways in which the idea of universal folly was used in popular writing varied according to the themes the writers wanted to take up. When Robert Armin published the second edition of *Foole upon Foole* with the title *Nest of Ninnies*, he added a fictional wise fool, who joined the company of earlier depictions of universal folly. He also saw the fool as a symbol of all human chaos:

²⁵ Erasmus: *Praise of Folly* (1509), 101

²⁶ Armin: *A Nest of Ninnies* (1608), sig. G4-G4v.

²⁷ According to Barbara Swain, writing in 1932, the idea of the whole world as a kingdom of fools had taken such strong root in the minds of sixteenth-century people that by the end of the century it had become repetitive and empty of genuine meaning. Thus, for example, she believes Robert Armin's elaborations on the subject to be only cheap canvassing of applause by that most conservative of professions, the actors. This presupposes that only new ideas are meaningful to contemporary people.



See world whose bosome euer hath abundance beene powred, what thy
imps of impietie bee, for as they (I) all for the most part, as these which I
will present to thee in my glasse prospectiue, mark them well, and see
what thou breedest in thy wantonnesse, sixe children like thee, not the
Father that begat them, where were they nursed, in folly? — it is hard
that the taste of one Apple should distaste the whole lumpe of this
defused Chaios, but marke me and my glasse, see into some (and in
them thy selfe) whom I haue descride.²⁸

Armin gave his wise fool a poisonous tongue which lashed mercilessly on the
world and its folly. This was a customary touch or moral righteousness, but there is no
doubt Armin found his fools hilarious and as Erasmus, found it difficult to disapprove
of innocent fun.

²⁸ Robert Armin: *Nest of Ninnies*, 1611





ROTA IN MEDIO ROTE_{visual arts}

Die Angaben zur Ikonographie der Sonne

von
Zoltán Lőrincz

Irgend einmal in der Mitte des 11. Jahrhunderts, nach der herabgekommenen Romanik, die seiner Meinung nach die Unwissenden lehrt und der Gotik am Morgen der „Wiedergeburt“ rühmt Boccaccio, der die italienische Kunstprosa erschuf mit hymnischen Worten die Vision der neuen Ära, der europäischen Kultur mit einem herrlichen Panorama und einer glanzvollen Epoche, die „Riesen hervorbrachte“ und Divinos zur Welt brachte im Zusammenhang mit Giotto, dem ersten bedeutenden Künstler der Renaissance: „Er brachte die Kunst zum Erscheinen, die sich lange Jahrhunderte unter der Unvollkommenheit gewisser Menschen versteckte, die lieber nur gemalt haben, um die Augen der Unwissenden zu erfreuen, als daß den Geist der Weisen zufriedenzustellen.“ Ein langer Weg ist dieser Weg, der den Dichter-Schriftsteller zu dieser Erkenntnis bewegt.

Die Darstellung und Verbildlichung von Sonne, Sonnenschein, Licht und Mond, von Schatten und Finsternis ist genauso alt wie die Geschichte der Menschheit. Die Darstellung der Sixtus-Kapelle von Michelangelo erschließt dem Betrachter der Renaissance und unseres Zeitalters die Anfänge mit erhabenem Poetismus, denn der Tag und die Nacht haben ja eine wichtige Bedeutung auch innerhalb der Schöpfungsgeschichte. „Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht. Und Gott sah, daß das Licht gut war. Da schied Gott das Licht von der Finsternis und nannte das Licht Tag und die Finsternis Nacht. Da ward aus Abend und Morgen der erste Tag.“ (1.Mose 1,3-5)

Dieser erste Tag bedeutete das Morgenrot der Menschheit und darüber hinaus der christlichen Kultur. Der Tag und die Nacht, das Licht und die Finsternis, und das Bild und der Begriff der danach erscheinenden Himmelskörper, der Sterne, der glänzenden Lichtstärke und des zurückziehenden Schattens und der Schattenseite haben gleichermaßen die Phantasie der Religionshistoriker, Philosophen und Kunsthistoriker bewegt. Die Darstellungen der bildenden Kunst veranschaulichen gleichermaßen über den biblischen Text und dessen vielfältige Bedeutung hinaus die Kontemplation der Theologie und Philosophie. Durch die Vorgeschichte der Menschheit wird gezeigt, wie mit der belebenden Energie der Sonne, des Sonnenscheins und des Lichtes, aber auch mit deren verheerender Kraft gerechnet wurde. Die Vorstellungen der Religionsgeschich-





te von den negativen und positiven, den belebenden und verheerenden Kräften sind auf diese Grundgedanken zurückzuführen. Ein gutes Beispiel ist die Apollo-Figur der griechischen Kunst, die in ihrer Person gleichzeitig ein heilender und zerstörerischer Gott ist, so ist die Symbolik unserer behandelten Thematik sehr vielfältig und von reicher Bedeutung, laut der Kulturen und Kulturkreise ist sie komplex und widersprüchlich. Der Sonnengott Apollo (Helios) herrscht in der Epoche des Barocks in Versailles in der Person Ludwig XIV. über seine Untertanen, und erwartet in seinem „Kultchor“, seinem Schloß die Ehrfurcht der Musen und die der Touristen unseres Zeitalters.

In der Kultur der Völker im Altertum ist die Sonne und deren Personifizierung ein allgemeines Phänomen von dem Hauptgott in Mesopotamien Samas (später Marduk), der der Sonnengott war bis der Gottheit Re, die im Zeitalter der 5. Dynastie (v. Ch. 2465-2325) in Ägypten begann, und die als Herrscher der ganzen Welt auf der Arche der Sonne thront. Und wir kommen zu Helios der griechischen Mitologie, der in der römischen Mitologie als Sol Invictus (lat.= unbesiegbare Sonne) seine Bahn von einem Rand bis zum anderen des Horizontes beläuft, so alles sieht, und als Richter über die Taten der Menschen und über die Menschheit richtet. Die Sonne erhebt sich zum Symbol des Kosmos, und dieser altertümliche Gedanke wird vom Hortus Deliciarum (etwa 1175) weitergeführt, in dem in einer Miniatur, die für Herrad, die Äbtissin von Landsberg gemacht worden ist, der Tag und die Nacht in zwei nackten Figuren dargestellt werden. Die eine Figur Lux (Licht) hält in ihrer Hand eine mit dreizinkiger Flamme brennende Tasse, die das Licht von Sol bekommt. Die andere Figur hält einen vom Wind verwehten Schleier sozusagen als Schutz und auch die zur Sonne und zu deren Kreis gehörenden negativen Vorstellungen angekündigt.

In der Bibel sagt auch Christus von sich: „Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.“ (Joh 8,12) Im Zeitalter des späten Hellenismus hat sich unter östlichem Einfluß die Verehrung des schon genannten Sol Invictus verbreitet, in dem sich auch einige Züge der Lichtgottheit in Persien Mitras erhalten haben. Es wurde zum Sonnengott in Richtung Osten gebetet, die Gräber, aber auch die kultischen Gebäude wurden geortet. Die Geburt Christi brach nicht ab und konnte nicht abbrechen mit dieser Tradition, und wir können sogar an mehreren Stellen eine Parallele zwischen der Sonne und Gott mit seinem Gesandten Christus vermuten. „Denn Gott der Herr ist Sonne und Schild; der Herr gibt Gnade und Ehre.“ (Ps 84,12) Dann fährt die Heilige Schrift auf diese Art weiter: „Euch aber, die ihr meinen Namen fürchtet, soll aufgehen die Sonne der Gerechtigkeit und Heil unter ihren Flügeln.“ (Mal 3,20) Auch Zacharias, der bejahrte Vater von Johannes dem Täufer sprach in seinem Danklied so: „... durch die herzliche Barmherzigkeit unseres Gottes, durch die uns besuchen wird das aufgehende Licht aus der Höhe, damit es erscheine denen, die sitzen in Finsternis und Schatten des Todes.“ (Lk 1,78-79) Dieser globale kosmologische Kontext der bildenden Kunst hat auch eine andere schöpfungsgeschichtliche Quelle, die Erschaffung des vierten Tages: „Es werden Lichter an der Feste des Himmels, die da scheiden Tag und





Nacht und geben Zeichen, Zeiten, Tage und Jahre und seien Lichter an der Feste des Himmels, daß sie scheinen auf die Erde. Und es geschah so. Und Gott machte zwei große Lichter: ein großes Licht, das den Tag regiere, und ein kleines Licht, das die Nacht regiere, dazu auch die Sterne. Und Gott setzte sie an die Feste des Himmels, daß sie schienen auf die Erde und den Tag und die Nacht regierten und schieden Licht und Finsternis.“ (1.Mose 1,14-18) Durch diesen Textbestand beginnen weitere Assoziationen in der Theologie, Literatur, Philosophie und Ethik, genauso wie in den Werken der bildenden Kunst.

Aber auf die Geburt von Christi und auf die Christus-Helios Darstellung der altchristlichen Kunst zurückkommend ist zu sehen, wie sich der „Logos“ in einem Sonnenrad ähnlichen Christogramm verkörpert. Dieses Sonnenrad-Sonnenscheibe-Motiv vererbt sich in der Mandorla und der Glorie der Romanik, in der Rosette der Gotik, aber auch in den strahlenförmigen Metallbündel-Motiven der barocken... Von den frühen Verbildlichungen ist das Mosaikbild der Julianen-Grotte hervorzuheben, wo die Christus-Sol-Figur auf einem vom Pferd gezogenen glänzenden himmlischen Wagen im Universum huscht. (Rom, Vatikan, 3. Jh.)

Die europäische Kunst in ein neuartiges System geist- und religionsgeschichtlicher Zusammenhänge gestellt hat der österreichische Kunsthistoriker Hans Sedlmayr mit seiner 1960 erschienenen Arbeit (Das Zeitalter der abendländischen Kunst Wien, 1960) sowohl die Religionshistoriker als auch die Kunsthistoriker stutzig gemacht. In Anbetracht unseres Themas ist seine Periodisierung mehrfach spannend, so gebrauchen wir als Anlage unseres kurzen Überblicks seine Terminologien. Seine erste Epoche ist der Zeitabschnitt der „Gotherrscher“ der Präromanik und Romanik 550 - 1140. Die zweite Epoche ist die Zeit der eigentlichen Gotik 1140 – 1470, die Gott-Mensch Idee. Die dritte ist die Renaissance und der Barock 1470-1760, dh. die Zeit der Herrschaft des Gottmenschen und des „göttlichen“ Menschen. Darauf folgt die vierte, die bis unseren Tagen dauernde neueste, die die Begriffe modern und Zeitgenosse in sich bergende Epoche des „Autonomen“ Menschen.

Im Zeitalter der Romanik erlebt Europa die Zeit bedeutender gesellschaftlicher und historischer Veränderungen. Ihre Hauptcharakteristik ist, daß sie das Kunstwerk als Mittel betrachtet und es sich als Interpret der Gedanken über die Kunst und über das Weltbild der Kunst vorstellt, so steht der Gedanke der Autonomie des Kunstwerkes von dieser Kunst weit. Daraus ergibt sich, daß das Kunstwerk nicht nur das ist, was es ist, sondern es geht über sich hinaus, es ist ein Symbol, eine Allegorie, eine Metapher. Die Kunst der Romanik ist die Welt der Apokalyptik. Dahinter stehen die Visionen von Johannes über die neuerliche Wiederkunft Christi. Die „Parusie“ ist sein zweites Erscheinen in dieser irdischen Welt, und die darüber gebildeten Vorstellungen vermehren sich am tausendsten Jahrestag der Geburt, bzw. des Todes Christi. Der Beginn und die frühe Phase der Verbildlichung der Apokalypse sind in diesem Zeitalter zu suchen. Mit herrlichem Prunk zeigt Johannes die Vision der mit der Sonne bekleideten Frau: „Und es erschien ein großes Zeichen am Himmel: eine Frau, mit der





Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füßen und auf ihrem Haupt eine Krone von zwölf Sternen. Und sie war schwanger und schrie in Kindsnöten und hatte große Qual bei der Geburt. Und es erschien ein anderes Zeichen am Himmel, und siehe, ein großer, roter Drache, der hatte sieben Häupter und zehn Hörner und auf seinen Häuptern sieben Kronen, und sein Schwanz fegte den dritten Teil der Sterne des Himmels hinweg und warf sie auf die Erde. Und der Drache trat vor die Frau, die gebären sollte, damit er, wenn sie geboren hätte, ihr Kind fräße. Und sie gebär einen Sohn, einen Knaben, der alle Völker weiden sollte mit eisernem Stabe. Und ihr Kind wurde entrückt zu Gott und seinem Thron.“ (Offb 12,1-5) Die Bearbeitung des Themas taucht von den spanischen Beatus-Handschriften (8. Jh.) über die bambergische Apokalypse und Dürers Darstellungen bis ins 20. Jahrhundert immer wieder auf. An Hand der Prophezeien der Offenbarung des Johannes werden die Portale von Kirchen mit den gerade für aktuell gehaltenen Verbildlichungen des Jüngsten Gerichts bedeckt. Die herrschenden Christus-Figuren sehen von den fast bedrohlichen Darstellungen die Helligkeit ins Gedächtnis zurückrufendes Symbol, das die Gerechtigkeit „alles kommt ans Tageslicht“ signalisiert, die Glorie, die himmlische Herrlichkeit, die Mandorla, den Nimbus tragend herunter, um „Lebendige und Tote“ zu verurteilen.

Die spezifische ungarische Variation dieses Gedanken der romanischen Zeit ist das Portal der Kirche in Ják. Die frühe Romanik hat sich die theologischen Thesen der Kirchenväter bzw. die Exemplifikation der dogmatischen Lehre von Augustin als Ziel gesetzt, formell verbindet sie sich in vielem zu der illusionistischen Annäherungsweise der Antike. Die Romanik macht die abstrakte, hierarchische Ordnung des Kunstwerkes sehbar, sie möchte von dem vollkommenen Schöpfer, dem Gott und der ewigen Helligkeit sprechen. Die Aufmerksamkeit der romanischen Zeit richtete sich auf das Jenseits, sie läßt auch das Licht nicht in ihre Kirchen, im ungarischen Gedenkmaterial finden sogar viele Kirchen aus dieser Zeit, in denen die Nordwand völlig geschlossen ist, da laut des Weltbildes der Epoche die diabolischen Kräfte, die bösen Mächte von Norden kommen. Nur die südliche, sich in die Richtung des Lichtes richtende Seite des Langhauses löst das kryptamäßige Zwielflicht. Die Aufmerksamkeit der romanischen Zeit richtete sich auf das Jenseits, so hielt sie die irdische Wirklichkeit und Schönheit für nicht würdig, nicht für das abzubildende Thema der Kunst, das Wirkliche, das Schöne und das Gute sind in einer anderen Sphäre und Welt wahrzunehmen. Als der heilige Augustin sich über die Rolle der Kunst Gedanken macht – „Wir müssen die Schönheit nicht in irgendeiner körperlichen Begierde vermuten“ – kleidet er das Weltbild und Gedanken des Zeitalters in Worte, er hält die Wahrnehmung der Übersinnlichen der irdischen Wirklichkeit gegenüber für wichtig. In dieser Enderwartung geht es um einen ähnlichen Gedanken wie bei dem Sonnengott der Babylonier, der dann die Dunkelheit vernichtet: „Wer die Dunkelheit erleuchtet, kleidet den Himmel ins Licht, vernichtet jeden Bösen oben und unten. ... Die Fürsten freuen sich, wenn sie sehen, jeder Gott freut sich über dich ...“ Die Angst der romanischen Zeit vor dem Jenseits ließ die Erscheinung von Sonne und Licht in der Kunst nur als zeichenmäßig zu.





Unsere nächste Epoche ist die von Gott-Mensch, als das Licht in der Zeit der Gotik im Gegensatz zu den früheren zu einem wichtigen Element wird, besonders in der Gesamtwirkung der gotischen Architektur. Während die Kunst der Romanik durch die Theologie von Augustin determiniert wird –er spricht poetisch über das Civitas Dei, das Reich Gottes–, ist die Blütezeit der Gotik auch der Höhepunkt der Scholastik von Thomas von Aquin. Die bei St. Augustin (lat. Aurelius Augustinus) erscheinende und im theologischen Gewand auftretende Metaphysik erlebt bei dem großen Denker der Zeit Thomas von Aquin weitere Metamorphosen. In den Visionen seiner Mönchkollegen wurde der Professortalar von Thomas nach seinem Tod mit einer Sonnenscheibe verziert, die auf das Licht hinweist, das er mit seiner Arbeit auf die Erde gebracht hat. In seinem Hauptwerk Summa Theologiae sagt er darüber: „Die Form, d.h. das Schöne ist den Eigenarten des Sohnes (Logos, Helligkeit) ähnlich, da für die Schönheit drei nötig sind. Zuerst die Vollständigkeit, d.h. die Vollkommenheit (integritas), ... die bestimmte Proportion, d.h. Harmonie (consonantia); ferner die Helligkeit (claritas). Diese Gedankenfolge ist nicht nur philosophisch aufschlußreich, sondern auch in jenem Vorgang mit einem breiten Ausgleich, wenn das Menschliche und Göttliche, das Diesseitige und Jenseitige „ins Gleichgewicht“ kommen. Dem Kirchenplan der Romanik mit dem blinzenden Licht gegenüber läßt die Gotik das Licht durch ihre farbigen und großen Fensterflächen hineinströmen. Deshalb bringen ihre Kathedralen, die im Licht baden, die diaphanische Struktur, den leer gelassenen, materiallosen Wandabschnitt zustande. Die gotische Architektur schafft durch das Licht einen Aggregatzustand anderer Art, damit steht das bis zum Äußersten gesteigerte irdische immanente Licht (reale und irreale) den nach der Wahrheit forschenden mit „natürlichem“ Licht beleuchteten sakralen Innenräumen der Renaissance gegenüber. Wolfgang Schöne zitierend kann das gotische Licht vielleicht -als kultische Wirkungskraft- in unserem behandelten Abschnitt folgendermaßen zusammengefaßt werden : „Die Sprache der Kunst spricht nicht in der Sprache der Spekulation, die imstande ist, das sinnliche Licht vom geistlichen Licht zu unterscheiden, da sie für „das Licht“ sozusagen nur ein Wort hat. Der spekulative Lichtbegriff ist gezwungen, zwischen den optischen und geistlichen Realitäten und Erfahrungen eine dialektische überbrückende Lösung zu finden, im Wort Licht der Kunst vereinigen sich dagegen beide. Während die mittelalterliche Kunstmalerei verzichtet auf die Anwendung des Schattens, stattet sie das wahrnehmbare Licht der Gemälde mit der Fähigkeit des übersinnlichen Lichtes aus; jedes Licht, das wir in der Natur empfinden, ist nämlich gleichzeitig ein Schatten schaffendes Licht. Im Laufe all dem können wir in uns selbst nicht genug die Tatsache bewußt machen, daß dem mittelalterlichen Denken mit der theologischen Struktur nicht gönnt war, ein Kunstwerk bloß als ein Kunstwerk zu betrachten.“

Kehren wir jetzt zurück zu Giotto, von dem Boccaccio die Würdigung fortsetzt: „Ihm wohnte ein erhabenes Geist inne, daß es unter all den Dingen, die während des ununterbrochenen Umlaufs des Himmels von der Mutter und dem Ausfühler von allem, von der Natur geschaffen werden, nichts gab, was er mit seiner Bleistift, Schreibfeder oder Pinsel nicht mit einer treuen Ähnlichkeit dargestellt hätte, daß sie





nicht mehr die Abbildungen der Gegenstände, sondern die Gegenstände selber zu sein schienen; so daß der Betrachtersinn der Leute beim Anschauen seiner Werke oft getäuscht wurde und hielt das Gemälde für Realität.“ Den „vergöttlichten“ Menschen, die Epoche der Renaissance interessiert schon die Wahrheit. An der neoplatonischen Akademie in Florenz befassen sich die Schriftsteller, die Philosophen und die Künstler mit der irdischen Wahrheit des *Carpe Diem* (genieße die Zeit) von Horat. Laut Vasari, des Vaters der Kunstgeschichtsschreibung leuchtet der Stern der Kunst nach der Antike, das barbarische Mittelalter überlebend wieder glanzvoll. Eine lichtvoll neue Blütezeit tritt in die Welt der Musen, wir können Zeugen der Erneuerung, wenn wir wollen der Wiedergeburt der Kunst sein. Matthias Grünewald (in der Musik Hindemith: Mathis, der Maler, 1934), der an der Grenze zweier Epochen stehende Kunstmaler hebt Christus mit ausgeweiteten Armen und mit der Sonnenscheibe ähnlichem glanzvollem Licht auf der Auferstehung-Szene des Istenheimer Altars (Colmar, Musée d'Unterlinden, 1515) aus dem Ostergrab. Das Licht hat die Dunkelheit, theologisch den Tod und die Sünde bezwungen. Die Seele der Renaissance konnte seinen eigenen Sieg in dieser Auferstehung sehen. Der Gedanke mit dem breiten Panorama, der an eine paradiesische Helligkeit erinnert, ist aber nur eine Fiktion. Der neue Mensch des Renaissance-Zeitalters hat Angst und ängstigt sich vor der „neuen Erde“ und dem „neuen Himmel“, die sie selber geschaffen hat. Die meditativen Figuren der Medici-Grabkapelle von Michelangelo in Florenz: Nacht und Tag, Abend und Morgengrau können nie berichten, wie sie sich über das Licht freuen würden, und wie sie sich vielleicht vor der Dunkelheit fürchteten.

Im Barock hat sich die Welt seit der kopernikanischen Wende auf geistesgeschichtlicher Ebene ausgeweitet. Die naturwissenschaftlichen Geister des Zeitalters Giordano Bruno, Newton, Tycho Brahe, Kepler, Galilei, William Harvey suchen alle nach den Geheimnissen des Universums. Die Verbildlichungen des Raums, der Unendlichkeit (oder deren Illusion), der Ausdehnung und der Bewegung bedeuten auch deshalb ein Hauptthema im Barock. Und die Philosophie von Descartes gibt den geistesgeschichtlichen, philosophischen Hintergrund, mit dem zwar nicht jeder Philosoph einverstanden sein können, aber die Anregung der Probleme und deren Vorstellung auch die Kunst hat unternehmen können. Die Forschungen haben die beispiellos schnelle Entwicklung der Astronomie, der Geometrie, der Mathematik, der Optik, der Medizin und selbstverständlich anderer Wissenschaften mit sich gebracht. Es gibt kein Thema, das nicht als eine Handlung, eine Bewegung von der Kunst des Zeitalters dargestellt würde. Unter wirbelnden Wolkenmotiven, strahlenförmigen Bündeln erscheint die fliegende Heilige Geist-Taube von Bernini. Der Bildhauer schafft mit seinem barocken Altar mit der strahlenförmigen Glorie der St. Peter-Apsis in Rom einen Typ, der im ganzen Alter des Barocks als Beispiel dient. Um die Taube herum leitet gelbes Fensterglas das Licht der Sonne in den „vergoldeten“ Innenraum weiter. Laut der These von Spinoza (1632-1677), dem anderen großen Denker der Epoche ist Gott selbst die Natur (*Deus sive natura*): damit erweiterte





er noch mehr den Horizont der Kunst. Deshalb stellt die Epoche in der Kreuzigung ein kosmologisches Drama dar, beim Tod Christi „verlor die Sonne ihren Schein“ (Lk 23,45). Die erschütterndste und expressivste Komposition der Freskenreihe der ungarischen Sixtus-Kapelle, der Pfarrkirche in Sümeg ist Christus am Kreuz (Golgatha). Der römische Kapitän reitet aus dem Hintergrund des „Nichts“ auf seinem sich bäumenden, schäumenden, aus Angst hervortretenden Pferd mit weißen Augen. Die nackte, wilde, vertierte Henkersknecht-figur des Vordergrundes reicht auf seiner Lanze dem „Licht der Welt“ einen Schwamm mit Essig. Das Drama durchdringt alles, der Lendenschurz Christi schlingt sich schmerzvoll um den gefolterten Körper Christi, vor dem stürmischen, verfinsterten Himmel erhebt sich fast bedrohlich der Kreuz der Sünde in der Richtung des Himmels.

Das ist aber ein kosmologisches Drama! Die Reihe von Maulbertsch in Sümeg (1757-58) bietet gleichzeitig die Möglichkeit, die ikonographische Bedeutung der Sonne und des Lichtes im Barock zu studieren. Das Program beginnt am Eingang -unter dem Chor- mit der Schöpfungsgeschichte (siehe vorher). Auf der Decke des ersten Gewölbeabschnittes bringen Erzengel Gabriel und der Angelus Licht ins Dunkel, auf seinem Seitenbild beten die Hirten in glanzvoller Glorie sitzende Maria und ihr Kind an. Auf der zweiten Decke erscheint der Stern der Weisen aus dem Morgenland und unten rechts adorieren schon sie Christus. Das Altarbild auf der linken Seite ist hier das schon dargelegte Golgatha. Auf dem rechten Bild des dritten Gewölbeabschnittes verschiebt ein gigantischer Engel die Deckplatte des Grabes, damit der auferstandene Christus sich verklärend im strahlenden weißen Licht in der Richtung des Himmels steigen kann.

Den Schlußakkord der Freskenreihe gibt das Triptychon des Chors – die Figur des in den Himmel steigenden Christi mit der Freude des Jenseits. Mal mit dieser, mal mit jener Bedeutung, aber mit überwältigender mahlerischer Bravour vergegenwärtigt der Maler das gebundene theologische Programm von Padányi Bíró Márton und die Artistik des Lichtes. Auch in der Symbolik der im Barock erscheinenden Freimaurerei bekommt die Sonne, „das Symbol der beiden physischen Beleuchter, des ersten und zweiten Vorgesetzten oder Aufsehers eine wichtige Rolle, und bedeutet, daß jeder Freimaurer Tag und Nacht gleicherweise das wahre Licht suchen muß, und darf nie im Finsternis der Sünden und Unsittlichkeiten Zeit verlieren“ (Baurnjöpek).

Aufgrund der Sedlmayrschen Periodisierung ist die nächste Phase der Kunstgeschichte die Epoche des „Autonomen Menschen“, die bis heute anhält. Das menschlich Wahrnehmbare und Ermeßbare wurde zu dieser Zeit in die Gesetze des Universums projiziert. Unsere Epoche bricht geistesgeschichtlich mit der Aufklärung heran, die politische Landkarte Europas wird von der französischen Revolution umgezeichnet, und das zukünftige Schicksal der Kunstgeschichte wird von der industriellen Revolution beeinflusst. Die menschliche Ration kommt in den Vordergrund und damit zusammen der Zauber des Versprechens der menschlichen Vollkommenheit. Die Aufklärung hat den Schillerschen Gedanken, „die Beraubung der Welt Gottes“





als sein Hauptziel betrachtet, und sie hat damit den Prozeß ausgelöst, der ab dem 19. Jahrhundert zur bestimmenden Kraft der Epoche wurde: die Entfremdung. Die Krisen schaffen ihre Krisenphilosophie, und die Religionen geraten auch in die Defensive. Das 19. Jahrhundert ist in seiner Vielfalt und Heterogenität gleich: in den ständigen Veränderungen. Mit den Worten Gombrichs ist das 19. Jahrhundert das lange Jahrhundert, das Jahrhundert des Historismus, das Zeitalter der permanenten Revolutionen.

Die Religionskritik, die die von den französischen Enzyklopädikern und englischen Sensualisten begonnene Vernichtung zum Ziele gesetzt hat, wurde im 18. Jahrhundert von Feuerbach, später von Marx und Engels fortgesetzt. In der Periode des Klassizismus, in der Restaurationsstabilität nach der Revolution, im Kampf gegen die Ration ist die Verstärkung des religiösen Weltbildes Belang. Die deutsche Romanik sehnt sich auch nach der mittelalterlichen homogenen Frömmigkeit. Der Rückblick in die Vergangenheit der Nazarener und Präraffaeliter präsentiert auch dasselbe. Caurbet will „das irdische Paradies“ (paradis terrestre) darstellen, aber das Zeitalter kommt insgesamt nur bis zum „Paradies der Niedergedrücktheit“ (paradis de tristesse). Licht bringen in diesen Kampf in den 1870-er Jahren die französischen Impressionisten, die nicht mit Farben, sondern mit Licht eine der freudvollsten, glanzreichsten, glänzendsten Epoche der europäischen Malerei schreiben. Die französische Meinung der Allgemeinheit und der Kleinbürger stehen mit Andacht, aber erstaunt und verständnislos vor ihren Kompositionen, und die Impressionisten haben erfahren können, was in Wirklichkeit das „paradis de tristesse“ bedeutet.

Die große Persönlichkeit der deutschen Romantik Friedrich stellt seine Rückenfiguren so ein, damit es eindeutig wird: Ihre Seelen, Wesen und Geister schauen ins Univesum, und forschen nach dessen Geheimnissen. Seine im Mondschein erscheinenden Figuren sehnen sich auch nach dem Licht, der Sonne. Sie suchen das große Geheimnis!

Die zerzupfte Autorität des religiösen Weltbildes, und dann die daraus entstandene Leere wurde vom im Jahrhundert fast zum Religionsersatz gewordenen Positivismus ausgefüllt. Die Wegsuche war aber viel komplizierter, als daß der Positivismus die äthischen, moralischen und philosophischen Fragen hätte beantworten können. Deshalb ist die Behauptung von Lajos Németh völlig zutreffend: „Die verwickelte Bewegung der großen idealen Strömungen wurde durch das in die Defensive Geraten des religiösen Weltbildes, den vulgären Revoluzionismus und Tatbestand des Positivismus, durch dessen marxistischen Kritik, durch die Wirkung Schopenhauers und Nietzsches, durch den Neokantianismus und Neohegelianismus, später am Ende der Periode durch das Aufgehen der Lebensphilosophie gekennzeichnet.“ Die Gesellschaft sucht ihren Platz, das Subjekt such nach seinem Platz, das ist das Erbe der Autonomität, deren innere kämpfende Bangigkeit wir in der Malerei von Van Gogh, Munch und Ensor gut verfolgen können. Van Goghs zuckende, grübelnde, sich schlingende Baum- und Zypressenzweige sind nicht nur die Dokumente eines zerfallenden Seelenzustandes, sondern sie sind auch das Ringen eines Jahrhunderts. Zweige, Äste,





Blätter entweichen in Richtung Licht und Sonne; sie suchen die Quelle und auch ihre eigene Plätze.

Im 19. Jahrhundert ging die „Entthronung Gottes“ zu Ende, die geistliche, seelische, psychische, äthische „... Sonne verfinsterte sich“, und mit dem Erscheinen des Existentialismus mußte das Grundproblem des menschlichen Seins neugedacht werden, wie sich das Schicksal der Persönlichkeit in der modernen Welt gestaltet. Das Ergreifen des Glaubens und Unglaubens, des Lebensinnes hat nicht nur die existentialistischen Philosophen beschäftigt, sondern auch die Schriftsteller, Dichter und Künstler, deswegen konnte es zu einem so populären Thema im Kreis der Künstlergesellschaft werden. Ähnliche Gedanken beschäftigen den ungarischen Csontváry, als er nach Syrien, nach Baalbak geht, um die dortige Sonnenkirche zu malen.

Die Sätze Pertorinis übermitteln auch heute viele Gedanken, die zu bedenken sind: „Sein Weltbild ist mythisch, es mischt sich mit animistischen, pantheistischen Elementen, die durch die materielle Verwandlung des Geistes an der Sonne und durch die besonderen emanativen Eigenarten des Sonnenscheins bestimmt werden. Die Welt ist geozentrisch, darauf und auch auf alle anderen Kenntnisse ist Csontváry mit direkter Empirik gekommen. Die Methode seiner Kenntnistheorie ist die direkte Empirik und die Suggestion, oder die dazu nahestehenden Ahnung, Gefühl, Idee, Intuition. Er lehnt die naturwissenschaftlichen akademischen Methoden, die Mathematik, Geometrie ab, statt deren verkündet er die Wirksamkeit der besonderen Methode, der Vertiefung des Sehens. Der Mensch –wenn er seinen aus seiner Art ergebenden Möglichkeiten folgt– gelangt zum Gott, und dann kann er seine vom Schicksal gegebenen Fähigkeiten entfalten lassen. Naturwidrig sind die Aufspeicherung von Gütern, die Veränderung der Ordnung der Natur, die Verschmutzung der Luft, so wie die Vernichtung der Steinkohle durch Verbrennung. Der Grund der äthischen Beziehung der Menschen untereinander sind die Verbreitung dieser Anschauungsweise, die Verkündung des Gottesglaubens, die Lehre, Gott den ganzen Tag über kennenzulernen, und die Hilfeleistung für die Menschen und für alle anderen Lebewesen. Wenn der Mensch die göttlichen Gesetze in sich erkennt, und denen folgt, dann gelangt er zum Glauben wird äthisch, und wird an den Freuden des Jenseits teilhaben, die größer sind als die im Leben vorkommenden, aus der Erkennung der Natur und des Gesetzes stammenden Freuden.“

Von anderer Art und anderem Habitus ist József Egry, der Maler des Balatons, der auf seinem „In die Sonne schauenden Selbstporträt“ nicht nur von seiner pantheistischen Weltanschauung Zeugnis ablegt, nicht nur von der Schönheit von Helios gefesselt wird, sondern das Bild und seine ganze Malerei wird von der fast naiven Bewunderung und Ehrung der Freude und Natur durchweht.

Und zuletzt als Beispiel für die zeitgenössische Kunst möchte ich die 1996 gegründete Mitteleuropa-Lichtwerkstatt erwähnen. Ich zitiere aus der Katalog, die zur Dokumentierung des Kunstlagers und Kurses 1998 berufen ist: „In seinem Namen vorkommendes Wort ‚Licht‘ weist einerseits auf die von der Gruppe bevorzugten künstlerischen Verfahrensweisen hin – viele benutzen neben den traditionellen bild-





künstlerischen Techniken Fotos, sie machen Filme, einige arbeiten auf dem Gebiet der Elektrographik-, andererseits will es die Aufmerksamkeit auf den von der Gruppe verkündeten Optimismus und auf die jugendliche Experimentierlust lenken, die aber keinen Amateurismus bedeutet.“

Im Zusammenhang mit der Sonne und dem Licht haben wir unsere Gedanken von der sich in die Geheimnisse der nebelhafter Ferne hüllenden Schöpfungsgeschichte bis zur Lichtwerkstatt gehen lassen. Wir mußten einen großen Bogen hinter uns legen, an diesem Abenteuer konnten viele und auf vieler Art nicht teilnehmen. Aber vielleicht ist es gelungen, dem Gedanken näher zu kommen, auch im Zusammenhang mit der sich verfinsterten Sonne „das Licht der Welt“ nicht zu vergessen.

Literatur

1. Wolfgang Schöne: *Über das Licht in der Malerei*. Berlin, 1954
2. Hans Jantzen: *Die französische gotische Kathedrale*. Budapest, 1989
3. Zoltán Lőrincz: Die Kirche des Lichtes. In *Vasi Szemle*, 1998/6. 713-722
4. Lajos Németh: *Baalbek*. Budapest, 1980





La Madonna de Andrea Pisano conservata nel Museo di Belle Arti di Budapest: Nuove Ricerche

Anna Tüskés



Negli ultimi cento anni numerosi studiosi si sono occupati della *Madonna con Bambino* del Museo di Belle Arti di Budapest, attribuita ad Andrea Pisano o a suo figlio Nino, ma è mancata una saggistica specifica, dedicata alla statua in modo monografico.¹ Questo nuovo approfondimento analitico, partendo dai problemi aperti dalla storiografia, vuole riportare l'attenzione sull'importanza dell'opera nella scultura toscana del secondo Trecento.

La prima notizia sulla statua della *Madonna con Bambino* si trova nell'inventario della collezione di Miklós Jankovich (*Collectio Jankovichiana*) del 1838: "Statua elegans B. M. Virginia Iesulum sinistra manu sustentantis, stolata, ex marmore carrarensi, duplici basi una alba, altera rubra marmorea insistentis, semi alterum pedem alta".² Non sappiamo come entrò nella collezione Jankovich, né esistono delle ipotesi fondate sulla sua destinazione originaria (tabernacolo, altare, cuspide di cappella oppure statuetta per la devozione privata).

La scultura alta 31 cm (36 con il plinto) rappresenta una Madonna in piedi con Gesù Bambino sul braccio sinistro, avvolta in un manto dalle fitte pieghe che le copre il capo. La statua era dipinta: tracce di doratura si trovano nei capelli. Numerosi furono gli infortuni subiti dall'opera. Una o più cadute sono

testimoniate dalla mutilazione dell'indice della mano destra della Vergine e dai danni presenti sul Bambino: la testa fu ricollocata dopo un distacco traumatico. Anche il plinto fu rotto e risistemato.

¹ Budapesti Szépművészeti Múzeum, Inv. No. 7167. La scultura fu acquisita dal Museo di Belle Arti di Budapest nel 1936.

² Si tratta dell'inventario della prima collezione del Miklós Jankovich. *Collectio Jankovichiana*, *Collectio Imaginum* 1838 (manoscritto nel Museo Nazionale di Budapest, nr. 16).





Nel 1905, Adolfo Venturi pubblicò la *Madonna* di Budapest attribuendola a Nino Pisano³, notando la stretta somiglianza con la *Madonna* di Berlino: collocava entrambe le sculture dopo l'esperienza di Nino ad Orvieto (quindi intorno al 1350), dove, a suo dire, aveva eseguito la *Madonna con Bambino* ora nel Museo dell'Opera del Duomo. L'anno successivo lo stesso Venturi e L. Éber ripresero quest'attribuzione⁴, che fino agli anni Trenta del Novecento fu considerata definitiva.⁵

La situazione cambiò allorché nel 1933 Lányi avanzò delle convincenti argomentazioni per assegnare la *Madonna con Bambino* di Orvieto ad Andrea Pisano⁶, negli anni del suo soggiorno nella cittadina umbra tra il 1348 e il 1349 (poi confermate dalle ricerche documentarie del Cellini)⁷. Le figure di Andrea e del figlio perdevano i netti contorni fissati dalla critica e la novità induceva a rivedere anche la scultura di Budapest. Jenő Lányi propose di riconoscere nella *Madonna* del museo ungherese una delle ultime opere di Andrea Pisano. Le vicende collegate al figlio Nino, per come erano state formulate da una tradizione di radicamento vasariano, venivano rivoluzionate, mentre recuperavano significato e consistenza le ultime esperienze di Andrea, tra Pisa e Orvieto. Nel 1937 anche Martin Weinberger, accettando la paternità di Andrea, avvicinava la *Madonna* di Budapest a quella di Berlino.⁸

La questione fu riportata al vecchio punto di partenza nella monografia su Andrea e Nino di Ilaria Toesca, comparsa nel 1950, e nella grande opera di suo padre, il *Trecento*, edito nel 1951:

³ Venturi, A.: Una Madonna di Nino Pisano nel Museo Nazionale di Budapest, *L'Arte*, VIII.1905, 126-127.

⁴ Venturi, A.: *Storia dell'arte italiana*, IV, Milano, 1906, 490-494, fig. 386; Éber L. Nino Pisano Madonnája a Nemzeti Múzeumban, *Archeológiai Értesítő*, XXVI.1906, 110-116.

⁵ Per la letteratura vedi:

⁶ Lányi, J.: L'ultima opera di Andrea Pisano, *L'Arte*, 1933, 204-227.

⁷ Cellini, P.: Appunti orvietani per Andrea e Nino Pisano, *Rivista d'arte*, 1933.

⁸ Weinberger, M.: Nino Pisano, *Art Bulletin*, 1937, 58-91.





entrambi rifiutavano la prospettiva indicata dal Lányi.⁹ Ilaria Toesca attribuiva l'opera ad un seguace di Nino, sotto l'influsso di Andrea, attraverso un confronto con la *Madonna con il cardellino* del Museo Diocesano di S. Stefano al Ponte di Firenze e con un'altra del Museo di Berlino, già all'esterno dell'oratorio di S. Maria della Spina a Pisa. La studiosa vedeva il tipo della *Madonna* di Budapest vicino a quello della *Madonna del Latte*, quale riflesso di uno stesso linguaggio compositivo. Pietro Toesca si allineava alla figlia, assegnando l'opera ad un "seguace di Nino".



Nel 1953 Jolán Balogh tornava a riferire la scultura ad Andrea, ma nel periodo di esecuzione della porta del battistero fiorentino o dei rilievi della Genesi del Campanile.¹⁰ I suoi studi rimasero a lungo sconosciuti a livello internazionale, eppure erano prepotentemente innovativi e non mancarono di minare in profondità il modo convenzionale di guardare alla statua di Budapest.¹¹

In occasione della mostra di Pisa del 1983-1984, dal titolo *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, Mariagiulia Burresi avanzava di nuovo il nome di Andrea e suggeriva una collocazione dell'opera nel quarto decennio del secolo.¹²

In profondo disaccordo Gert Kreytenberg spostava la scultura nel catalogo di Tommaso,¹³ il figlio più giovane di Andrea, in contiguità con le sculture del San Francesco di Pisa e, perciò, non prima del 1355. Assegnava contestualmente alle origini di Andrea un'altra *Madonna con Bambino* del Museo di Berlino, già attribuita da Adolfo Venturi a Nino e considerata dalla Burresi una "replica tarda o addirittura non italiana".¹⁴ Nel recensire la mostra pisana e la monografia del Kreytenberg, John Pope-Hennessy e Julian Gardner evidenziavano i problemi attributivi suscitati dalle *Madonne* marmoree di Andrea e del figlio Nino.¹⁵

Nel 1986, Anita Fiderer Moskowicz tornava a considerare la *Madonna* di Budapest

⁹ Toesca, I.: *Andrea e Nino Pisani*, Firenze, 1950, 56; Toesca, P.: *Storia dell'Arte Italiana*, II: Il Trecento, Torino, 1951, 331 n. 88.

¹⁰ Balogh, J.: *Études sur la collection des sculptures anciennes du Musée des Beaux-Arts*, *Acta Historiae Artium*, I, 1953, 71-114.

¹¹ Balogh, J.: *Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest IV.-XVIII. Jahrhundert*, I-II, Budapest, 1975, 42-43.

¹² Burresi, M.: *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, Andrea, Nino e Tommaso, catalogo della mostra, a cura di M. Burresi, Milano, 1983, scheda 4, 174.

¹³ Kreytenberg, G.: *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*. München, 1984, p. 117, fig. 309.

¹⁴ Burresi, M.: *Andrea, Nino e Tommaso scultori pisani*, Andrea, Nino e Tommaso, catalogo della mostra, a cura di M. Burresi. Milano, 1983, 36, n. 6.

¹⁵ Pope-Hennessy, J.: *Andrea Pisano and his Tuscan Contemporaries*. Apollo, 1985, pp. 160-161; Gardner, J.: *The Burlington Magazine*, 1985, 535-536.





tra le opere di Andrea,¹⁶ con una datazione verso il 1335, in analogia con quanto sostenuto dalla Balogh. La studiosa osservava le similitudini nella posa, nel panneggio e nella fisionomia della *Madonna* con quelle delle figure femminili della porta di bronzo del battistero di Firenze. L'espressione di serena vitalità della statuetta era avvicinata alle Sibille e al rilievo della lunetta del Campanile. Su queste basi Annarosa Garzelli considerava che l'inclusione della statuetta di Budapest nel catalogo del giovane Andrea in contiguità con le *Storie del Battista*¹⁷ consentiva di disporre di un gruppo marmoreo a tutto tondo utile a chiarire l'attività dello scultore prima dei bassorilievi del Campanile di Santa Maria del Fiore.

L'ultima voce critica sulla statua è stata quella di János Eisler in occasione della mostra sulle collezioni di Miklós Jankovich (2002).¹⁸ Lo studioso ha avvicinato la scultura ad una figura allegorica del Campanile di Firenze, con un'attribuzione incerta tra Andrea e la sua bottega.

La carrellata sugli studi dimostra che a fronte di un'incertezza attributiva tra Andrea e Nino, gli interventi più recenti hanno stabilito con vigore la paternità della *Madonna* di Budapest ad Andrea. Il problema si è spostato sulla cronologia: alcuni critici sono disposti a considerare la statuetta un'opera giovanile di Andrea (1335 circa), altri, al contrario, ritengono sia una delle ultimissime sculture del maestro.

Per tornare a riflettere sulla *Madonna* di Budapest e a sciogliere i problemi sull'identificazione dell'autore, abbiamo tentato un approccio radicale, accostando alla statua alcune opere significative di Andrea e Nino Pisano, una di seguito all'altra, costruendo una breve sequenza di osservazioni.¹⁹ La sequenza inizia da alcune considerazioni sulle *Madonne col Bambino* a tutto tondo dei due scultori, su cui si è incentrato gran parte del problema attributivo.

¹⁶ Fiderer Moskowitz, A.: *The Sculpture of Andrea and Nino Pisano*. Cambridge, 1986, pp. 57-58, 69, 146, figg. 98-100.

¹⁷ Garzelli, A.: Andrea Pisano a Firenze e una Madonna con il cardellino, *Antichità viva*, XXXVI.1997, n. 5-6, 50.

¹⁸ Jankovich Miklós (1772-1846) gyűjteményei, a cura di Á. Mikó, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2002, 101-102.

¹⁹ Si dà di seguito la cronologia supposta delle opere dei Pisano: la porta bronzea del Battistero di Firenze; la statua della Madonna del Staatliche Museen di Berlino; la statua di Cristo del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze; la statua di S. Reparata del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze; la lunetta della porta del Campanile di Firenze custodita nel Museo dell'Opera del Duomo; la statua di Salomone del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze; la statua di S. Stefano del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze; la Madonna del latte del Museo Nazionale di S. Matteo di Pisa; la Madonna della rosa nella chiesa di S. Maria della Spina di Pisa; la statua della Madonna sulla facciata del Duomo di Pisa; la statua della Madonna nel Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto; la statua della Sibilla Tiburtina del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze; la statua della Sibilla Eritrea del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze; la Madonna del Monumento Saltarelli nella S. Caterina di Pisa; la Madonna della chiesa di S. Maria di Mantignano; la Madonna del Museo Diocesano di S. Stefano al Ponte di Firenze; l'altra Madonna del Staatliche Museen di Berlino; la Madonna della S. Maria Novella di Firenze; la Madonna del Detroit Institute of Art; la Madonna della SS. Annunziata di Trapani; il rilievo della Pieve di Ariano; e la Madonna del Monumento del doge Marco Cornaro nel SS. Giovanni e Paolo di Venezia.





1. In tutte le *Madonne* plausibilmente o documentariamente elaborate da Nino troviamo le modalità compositive presenti in quelle di Andrea, ma mentre le figure di Andrea sono frontali, con Nino il rapporto tra la Madonna e il Bambino è più ricercato. In quasi tutte le sue opere, la Madonna o il Bambino tengono in mano un cardellino o un frutto o un rotolo che l'altra persona addita: questo gesto crea un rapporto espressivo di maggiore intimità. La *Madonna* di Budapest, priva di questi elementi, ha una sensibilità più vicina ai modi di Andrea.

2. Non sembra giustificata l'opinione che le opere di Nino si riconoscono nell'allungamento della figura: il rapporto fra la testa e la figura intera è molto variabile. La proporzione della testa risulta più piccola (12,3%) nella *Madonna* di Andrea del Staatliche Museen di Berlino. La proporzione della testa è quasi uguale (12,7%), invece, nella *Madonna* della chiesa di S. Maria della Spina di Pisa, in quella di Budapest, in quella del monumento funebre Saltarelli, in quella di Trapani e in quella di Venezia. La proporzione della testa (13,2%) è più grande nella *Madonna* di Mantignano custodita nel Museo Diocesano di S. Stefano al Ponte di Firenze.





3. La fisionomia del volto è ovale con le guance piene nelle statue di tutti e due gli scultori, ma in Nino il sorriso è più marcato. La capigliatura incisa in anse parallele si raccoglie sulla nuca, sia nelle *Madonne* di Andrea che in quelle di Nino. Il volto della *Madonna* di Budapest sembra assomigliare a quello dell'angelo nella scena *Zaccaria con l'angelo*, della *Speranza* raffigurata nella porta fiorentina e della *Sibilla Tiburtina* del Museo dell'Opera del Duomo.



4. Il panneggio della *Madonna* di Budapest è molto particolare. Mentre nella parte frontale si presenta abbondante e movimentato, di retro la superficie della statua è appena marcata da alcune pieghe non profonde ad andamento verticale. Nella visione anteriore il panneggio è dominato dalla sintassi orizzontale di quattro pieghe: queste





non trovano riscontro in altre *Madonne*, ma in molte figure della porta bronzea. Il panneggio posteriore è caratterizzato da una lunga piega verticale che manca di ogni confronto sia tra le opere di Andrea che tra quelle di Nino, a parte un eco lontana nella *Madonna* di Trapani.

5. Nella *Madonna* di Budapest il velo scende in doppie pieghe lasciando intuire le spalle e assomiglia molto a quello che si vede nella *Madonna della rosa* di Pisa, nella statua della facciata del Duomo di Pisa, ma soprattutto in quella del Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto.

6. Tra le mani femminili di Andrea e di Nino si può notare una differenza fondamentale: mentre le dita delle mani di Andrea si restringono verso la punta, le dita di Nino sono carnose, quasi a forma di salsiccia. Tutti e due scultori gli elaborano il letto dell'unghia e qualche volta vediamo piccole fossette alle radici delle dita. Nella *Madonna* di Budapest le mani sembrano più accostabili a quelle di Andrea.

7. Il gesto del Bambino nella *Madonna* del museo ungherese diverge da quelli adottati in altre statue di Maria dei due scultori: Gesù chiude verso di sé un velo che non gli copre neanche le spalle. Questo gesto di avvolgersi nel manto si ritrova in due scene della porta del Battistero: nella figura all'estrema destra dell'episodio di *Zaccaria davanti il popolo* e nel Cristo della scena del *Cristo arriva dal Battista nel deserto*.²⁰

8. La testina del Bambino sembra identica, nella struttura dell'occhio, nella morfologia dell'orecchio, nell'ondulazione del capello, nell'uso del trapano per accentuare le ciocche dei capelli, a quella della *Madonna del latte* di Pisa.

9. La posizione del piede del Bambino con le dita che spuntano appena dalle pieghe del manto della statua di Budapest invitano al confronto con la *Madonna della rosa* e con quella del monumento Saltarelli di Pisa.

10. Per quanto riguarda il plinto ottagonale di Budapest, esso si inserisce nella sequenza di quello delle altre statue di *Madonna* (fa eccezione quella quadrangolare troncata di Mantignano).

La sequenza delle nostre riflessioni comparative conferma l'attribuzione ad Andrea Pisano. Come abbiamo visto, l'impianto, il panneggio e la tipologia dei volti trovano analogie soprattutto in alcune formelle della porta del Battistero e la datazione migliore della statuetta di Budapest è in prossimità delle *Storie del Battista*. In questo senso, l'opera diventa la prima *Madonna* conosciuta del catalogo di Andrea e la sua importanza nella scultura toscana del quarto decennio del Trecento diventa evidente.

Dopo il restauro ultimato nella primavera 2007, è presentato l'occasione di fare

²⁰ Un gesto simile del Bambino di coprirsi del manto appare molto prima nella pittura del Trecento. Per esempio: Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, Siena, Museo dell'Opera del Duomo, 1308-1311; Taddeo Gaddi, *Madonna con il Bambino*, lunetta affrescata, Firenze, S. Croce, Cappella Baroncelli, 1328. János Eisler riconosce lo stesso gesto nel rilievo di *Venere*, già lato occidentale del Campanile di Firenze, oggi Museo dell'Opera del Duomo. Jankovich Miklós (1772-1846) *gyűjteményei*, a cura di Á. Mikó, Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2002, 102.





nuove osservazioni: il piede della statua è stato mutilato, inoltre la specie dell'alabastro della statua diverge da quella del plinto.²¹

La statuetta fu probabilmente il risultato di una confezione di un prototipo perduto preso a modello, come nel caso di quella custodita nel Museo Diocesano di S. Stefano al Ponte di Firenze. Il rammarico di non conoscerne la sua origine esatta si accompagna alla domanda sull'effettiva capacità dell'opera di rappresentare gli esordi dello scultore con una statua a tutto tondo.

²¹ Il resoconto del restauro sarà pubblicato nel prossimo Bulletin du Musée des Beaux-Arts de Budapest.



The European Ballet, the Arena and the Laboratory Symbols of Political Reasoning in the Early Modern Age

by
Nóra G. Etényi

From the middle of the 17th century the more and more widespread need for understanding the mechanisms that operate the state, and the need for developing efficient techniques of exercising power resulted in a new heyday of writings on political science. Tracts on law, philosophy were looking for the possible ways of resolving religious, economic, political conflicts and social oppositions. Great powers building universal power, rulers reaching for absolutism, the educated elite of city-states preaching republicanism all were praising the key concept of „raggion di stato”, „ratio status”. Exercisers of power were not only using the classical historian writings anymore but were also using the works of their own theorists of political science, which among other meanings also idealised the principles of exercising power of the given ruler based on legal and political theories. Besides summaries of the history of law and treatises well-argued by ancient examples and current political references there were entertaining pamphlets, delectable dialogue sketches, unambiguous symbols transmitting the old and new visions of the state to the wider public. The metaphors and symbols condensed in apt pictures, though simplified, still carrying several different layers of meaning, helped interpreting the European changes of powers; what is more they also inspired political reasoning.

Pamphlets, which contained a wide range of different information while remaining easy to understand, often analysed European power relations. Foreign political activity in the early modern age manifested itself not only in war fields and at diplomatic conference tables but also in the presence in front of international public. For the Kingdom of Hungary, which lacked independent foreign policy, intensive presence in front of the international public meant a possibility to represent the political interests of the Kingdom of Hungary. Defence against the Turkish offensive, then the possibility to expel them from the country influenced the European balance of powers, and as a result, the Kingdom of Hungary and the Principality of Transylvania constantly appeared as a factor in the eyes of the international public, although with an always-changing intensity. The Hungarian political elite had limited tools to operate interna-



tional propaganda, but the orders of the Holy Roman Empire, as well as England and Holland, even by circumventing the interests of the Habsburg court, were paying attention to the changes of Hungarian and Transylvanian military and political relations in the name of the pursuit of the European balance of powers.

The European war ballet from 1645

An undated pamphlet, which most probably originates from 1645, depicts the common dance of the European monarchs in six different versions, in German, English, Dutch and Swedish languages.¹ The broadside shows a fancy room, in which elegant men are dancing, flinging their legs together in the same rhythm but gathering in two different groups. The pamphlet entitled “Great European War Ballet” points out that besides the war fields it was already worth paying attention to the diplomatic negotiations. The scene shown by the pamphlet gives help to the readers to understand the significance of the turning point. The early modern printed weekly newspapers published only excerpted, condensed information from the European political and economic centres of power.² News published by weekly journals and printed newsletters were interpreted by pamphlets, which commanded attention and served with background information, and by tracts, which openly took the blame of the intention to influence.³ Pamphlet as a genre flourished in the 17th century precisely for the reason that its target audience was not only and primarily the alphabetic layers, but the picture being in symbiosis with the text, helped understanding and forming opinion.⁴ A spectacular cartoon helped forming opinions quickly and a well-designed scene summarised judgments in a way that they were easy to remember in the long run as well.

The characters of the engraving are easy to recognise by their facial features and clothing, but the interpretation of the informative picture is further supported by a text arranged in rhymes. France is portrayed by the still underage Louis XIV, who at this time was already called the master of ballet.⁵ It is true that Louis XIV found pleasure in showing his abilities in dancing on the stage, what is more following his personal

¹ Gross-Europäisch Kriegs-Balet durch die König und Potentaten, Fürsten und Republicken auff dem Saal, der betrübten Christenheit Hungarian National Museum Historical Gallery 9269 Variants: Paas, John Roger: *The German Political Broadsheet 1600-1700*. Volume 7. (1633-1648) Wiesbaden, 2002, 306. 307. and 423-425.

² Schröder, Thomas: *Die ersten Zeitungen*. Textgestaltung und Nachrichtenauswahl, Tübingen, 1995.

³ Weber, Johannes: *Götter-Both Mercurius. Die Urgeschichte der politischen Zeitschrift in Deutschland*. Bremen 1994. Gestrich, Andreas: *Absolutismus und Öffentlichkeit. Politische Kommunikation und Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*. Göttingen, 1994.

⁴ Schilling, Michael: *Bildpublizistik der frühen Neuzeit. Aufgaben und Leistungen des illustrierten Flugblatts in Deutschland bis um 1700*. Tübingen, 1990. Harms, Wolfgang: Die Feindbilder im illustrierten Flugblatt In: *Feindbilder. Die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit*. Hrsg.: Bosbach, Franz, Köln-Wiener-Wien, 1992, 141-177.

⁵ „Der Delphin in Frankreich, oder junge König der Meister im Ballet: ... Bin ich gleich noch jung von Jahren, Spanien wird mein Macht erfahren, Mein Fuss ich vast sezen thet, Zu tanzen in dies'm Ballet”





interest and the effect of the composer Jan-Baptiste Lully he founded the Royal Academy of Dance.⁶ This note however, expresses rather the political weight of France in Europe. Although, according to the pamphlet, the young dancing feet of Louis XIV are being tripped by the Spanish, French diplomacy effectively governed the Westphalian peace negotiations.⁷ The fact that the engraving shows the underage ruler instead of the actual leader of French politics, Mazarin, who followed Richelieu after his death in 1642, and who was feared and esteemed at the same time all over Europe, implies that the aim of the engraver was to describe the long-term power relations as opposed to the current ones.⁸

The picture gives an emphatic role to Gustavus Adolphus, who died in the battle of Lutzen in 1632. In the Holy Roman Empire and especially in front of the public of the Protestant towns and principalities of the empire the Swedish king had carefully built the image of the protector of freedom of religion.⁹ In the picture, he embodies the military power of Sweden in an unambiguous way. Next to the Swedish and the French kings the Portugal king, John IV can be seen, since the opening of the French and the Swedish front made it possible for Portugal to secede from the Kingdom of Spain in 1640.

In the 30-stanza poem the changes of the power relations of the Thirty Years War are analysed briefly, that is while at the beginning the characters were forced to perform the Czech dance, later the Swedes were the masters of the game and the teachers of the dance. Frederick of Pfalz, however, who died in 1632, is lying in state behind a curtain in the corner of the room, far away from the dance, showing how much the Czech kingdom has lost from its importance in respect of the European balance of powers.¹⁰ Pfalz in the end managed to regain its temporarily lost rank of electorate, and the Protestant Brandenburg as well as the Saxon electorate are both shown to be significant factors. At the same time the Emperor already “would like to lead the dance”¹¹ instead of the army. As a close ally of the Habsburg administration Bavaria, the new electorate, also joined in the negotiations. The last line of the poem, quoting two popular poets of the age, Andreas Gryphius and Johannes Plavius from Danzig,

⁶ Burke, Peter: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs* (The Fabrication of Louis XIV. 1992.) Berlin, 1993, 89.

⁷ Gabel, Helmut: Altes Reich und europäische Friedensordnung. In: *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Republik und im Deutschen Reich 1568-1648*. Hrsg. von Horst Lademacher und Simon Groenveld, Münster, 1998, 463.

⁸ Babel, Rainer: Frankreichs gegner in der politischen Publizistik der Ära Richelieu. In: *Feindbilder. Die Darstellung des Gegners in der politischen Publizistik des Mittelalters und der Neuzeit*. Hrsg.: Franz Bosbach. Köln-Weimar-Wien, 1992, 95-139.

⁹ Wrede, Martin: *Das Reich und seine Feinde. Politische Feindbilder in der reichspatriotischen Publizistik zwischen westfälischem Frieden und siebenjährigem Krieg*. Mainz, 2004, 217-320.

¹⁰ R. Várkonyi Ágnes: Prince Bethlen – Westphalia – Utrecht. In R. Várkonyi Ágnes, *Europica varietas – Hungarica varietas. 1526-1762*. Selected Studies, Budapest, 2000, 89-101.

¹¹ „So lang ich kan mein Arme rühren, Wil ich diesen Tanz aussführen, Ich hab Castilien an Hand, Der thut mir newlich Beystand”





describes the hope in the golden peace after the war, which brought famine, poverty and plague.¹²

There are other characters depicted in the engraving arranged in two different lines, picturing the alliance systems and the oppositions, but the representatives of the European powers are dancing, raising their legs together among the olive-branches of peace and the apple of Eris, which can be seen in multiplied numbers. Forming a common circle the Swiss cantons also join the dance as they would also like to become part of the peace treaty which would provide them international guarantee.

In the bottom right corner of the engraving György Rákóczi I, prince of Transylvania can be seen, quasi suddenly entering the scene¹³. The emphatic role denoted to the prince of Transylvania can be connected to a current piece of news, i.e. György Rákóczi I's campaign in Upper-Hungary, and his treaty with the Swedes and the French, which had an effect on the political and military power relations in Europe.¹⁴ György Rákóczi I understood well that the Principality of Transylvania needed to join the military events revolving around the onset of the peace negotiations, as each participant wanted to obtain the most advantageous positions at the conference tables. György Rákóczi I is a factor to be counted with not only in the theatre of war but also at the time of the peace negotiations, which fact is further strengthened by the treaty of Linz in 1645. It is true that the prince of Transylvania can be seen with a Turkish pasha behind his back, who is also turning his chances over in his mind¹⁵ while watching the dance. In the poem the fictitious words of the Turkish sultan are answered by the clerical electors, the archbishops of Mainz, Trier and Köln, who emphasize the importance of inner unity against outside enemies.

Although the pamphlet does not give an explanation, the introduction of the Turkish question calls attention to a new problem. The Sublime Porte, which had been watching the events of the Thirty Years War in peace, in 1645, right after the peace negotiations started, began a war against Venice for the possession of the island of Crete.¹⁶ The Porte wanted the other powers to recognise that the Ottoman Empire still represented a significant military force since a spectacular military victory could have prevented the

¹² Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe Bearb.: Rattay. Beate Hrsg. von Harms, Wolfgang. Ausstellungskatalog. Vestung Coburg. Coburg, 1983. 206-207. „Halt o! Fürsten, last auch rahten, Ihr wüht nach ewrem eygnen Schaden, Da wafern ich nicht auffhört. Bring ich Hüger, Pest und Schwerd, Lasst den Fried wider zunehmen, Thut euch alles zankens schwämen, Jeder sey mir dem vegnügt, Was ihm Gott hat zugesügt. Dann wird jeder Mensch in Frewden. Voll vergnügt, ruhen, weyden. Dann das wütend Schwerd verschlingt, Was der heilige Fried gewinnt.”

¹³ „Am Tanz werd mich lassen mercken, So lang mich die Cronen stercken, Mein ein Fuss stehet vast Der ander auff's Schweds Tack past.”

¹⁴ Szilágyi Sándor: I. Rákóczi György és a diplomácia. Budapest, 1878. R. Várkonyi, Ágnes, Erdély és a vesztfáliai béke (I. Rákóczi György politikájához) In: *Scripta manent Ünnepi tanulmányok a 60. életévét betöltött Gerics József tiszteletére*. Draskóczy István (ed.), Budapest, 1994, 187-198.

¹⁵ „Ich lawrt auch auff meine Schanzen, Umb mit im Balet zu tanzen, Dann durch solch Uneinigkeijt, Seynd meine Füsse aussgespreyt”

¹⁶ Eichhoff, E.: *Venedig, Wien und die Osmanen. Umbruch in Südosteuropa 1645-1700*. München, 1970. Majláth Béla: *Az 1642-iki szőnyi békekötés története*. Budapest, 1885.





formation of a European anti-Turkish coalition. As opposed to this, Venice was interested in an attack on land following the one on sea and that the European powers, after they had solved their inner conflicts, united their forces against the common “ancient enemy”. It was beyond dispute that pushing the Turks out of the Eastern European region and the Mediterranean was a common economic and political interest. In the spring of 1646, during the negotiations in Munster and Osnabrück, the French territorial claims were offered to be compensated if the French agreed to send troops to Emperor Ferdinand III in a war against the Turks.¹⁷ The figure of the Turk, however, does not appear behind the back of the Italian powers, but that of the prince of Transylvania, which is a clear reference to the vassal status of the principality. Although the engraving pictures the dependence of the Turks, the prince, who is wearing the traditional clothes of the Hungarian aristocracy, is shown to be a politically significant factor. The head in turban emerging from behind the prince refers to the accusation of the propaganda of the Habsburg emperor that in the campaigns of the princes of Transylvania, especially those of Gábor Bethlen, carry in themselves the threat of Turkish expansion as well. This scene of dance does not accuse Prince György Rákóczi I with being on the Turkish side. The Ottoman Empire does not appear as a threatening power anymore, but rather as a problem to be solved, in the handling of which the princes of Transylvania have a long-term experience.¹⁸

The Principality of Transylvania was represented by permanent legation only at the Sublime Porte. The European diplomatic importance of Constantinople was revaluated during the Thirty Years War because the opposing powers did not have legations in one another's countries, but all of them had one in Constantinople.¹⁹ Gábor Bethlen's good relationship with the Porte were obvious from the weekly journals of the time²⁰, but if even the educated reader did not remember these quickly changing details, the engraving still pictures that in the handling of the Turkish problem Transylvania played a key role from the point of view of the European balance of powers.²¹

The pamphlet, however, had a different version²² as well, in which the Polish king is

¹⁷ Hiller István: Feind im Frieden. Die Rolle des Osmanischen Reiches in der europäischen Politik zur Zeit des Westfälischen Friedens. In: Westfälischen Friedens. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte. *Historische Zeitschrift*, Beihefte. N. F. 26. Hrsg. Heinz Duchhardt, München, 1998, 393–404.

¹⁸ In connection with the anti-Turkish plans of György Rákóczi I: Nagy László: *A „bibliás őrálló” fejedelem*. Budapest, 1984.

¹⁹ Spuler, Bertold: Die europäische Diplomaten in Konstantinopel. In: *Jahrbuch für Geschichte Osteuropas* 1. (1936)

²⁰ A weekly journal, published in Frankfurt am Main, in its news from Brussels on 4th November 1623 published a report from Constantinople which mentioned that Gábor Bethlen had lost his best Turkish friend, Pasha Hasin, and because of this changes can be predicted in Bethlen's policy towards the Turks. Gábor Bethlen's legate at the Porte spent a long visit with Venice's legate at the Porte.

²¹ R. Várkonyi Ágnes: Hungarian Independence and the European Balance of Power. In: *Europica varietas – Hungarica varietas*. Budapest, 2000, 175–186.

²² „Het Groot Balet, Ghedanst door de Coninghen ende Potentaten, Vorsten ende Republicken op den Zael van't bedroefde Christenrijk”





represented instead of the Prince of Transylvania, but first the turban has been removed from the head of the pasha. This version, which was published for Dutch audience, is an evidence of political sagaciousness as from the 1650s a series of political conflicts developed that could be called the Thirty Years War of the East.²³ Even if this cannot be pictured by the engraver, it was obvious that a large-scale realignment of powers were about to evolve. The engraving does not only picture the power relations of the North, but represents the Italian powers as well by several characters. Besides the Republic of Venice, the role of Florence is highlighted, what is more the Dutch version even named the Pope, Urban VIII, who died on 29th July 1644.

Dance as a political symbol provided a wide range of possibilities for understanding. People of the age, depending on their education and knowledge, could understand different layers of meaning. The pictured scene helps interpreting the great amount of incoming foreign political news, understanding the current power relations, but primarily it does not give a key to the understanding of a given state, but to the importance of a determining political change. The dancing scene also calls attention to the fact that peace will be the result of a longer process, now everything is in movement; the new political lines of forces are just being formed. The group dance introduces the new techniques of signing treaties, expressing in a simple way that there are several different interests that need to be harmonized, complete systems of alliances need to come to agreement in order to reach an operable peace treaty after such a long war.²⁴ The peace negotiations in Westphalia lasted for four years, which do not only show the significance of the conflict, but also the ambition that the partners signing the treaty would accept a long-term European order.²⁵ During the peace negotiations in Westphalia 16 European states, 140 imperial cities, 38 principalities represented themselves with different numbers of delegates, and besides these several smaller delegations arrived. Except for England, Russia and the Ottoman Empire all the significant powers of Europe were represented.²⁶

²³ Gebei Sándor: *II. Rákóczi György külpolitikája (1648-1657)*. Eger, 1996, 69-120.

²⁴ *Westfälische Friede. Diplomatie – politische Zäsur – kulturelles Umfeld – Rezeptionsgeschichte*. Hrsg.: Duchhardt, Heinz: München, 1998. *Der Westfälischen Frieden. Pax Europa und Neuordnung des Reiches*. Hg.: Langert, Herbert Berlin, 1994. *1648. Krieg und Frieden in Europa*. Hrsg.: Duchhardt, Heinz – Bussmann, Klaus – Schilling, Heinz Münster – Osnabrück 24. 10. 1998-17. 1. 1999. Peil, Dietmar: *Der Friede in der deutschen Literatur des frühen Neuzeit*. és Bellot, Christoph: Den Frieden feiern: Das Augsburger Friedensfest. Anlass und Bildzeugnisse. In: *Pax. Beiträge zu Idee und Darstellung des Friedens*. Hrsg.: Augustyn, Wolfgang. München, 2003, 315-340.383-458.

²⁵ Burkhardt, Johannes – Schumann, Jutta: Reichskriege in der frühneuzeitlichen Bildpublizistik. In: *Bilder des Reiches*. Hrsg. von Rainer A. Müller Sigmaringen, 1997, 51-95.

²⁶ Dickmann, Fritz: *Der Westfälische Frieden*. Münster, 1972. 1992, 199. Kaulbach, Hans Martin: Europa in den Friedensallegorien des 16. und 18. Jahrhunderts. In: *Europa im 17. Jahrhundert*. 53-78.





Foreign political panorama unambiguously

The dancing scene with its numerous characters shows the less educated, the common people who have no say in decision-making in an understandable and rememberable way that the evolvement of the foreign political situation must be paid attention to.²⁷ The printed media of the time mostly published foreign political news, because the information which was difficult to reach, which originated from distant places had a higher value, and at the same time it seemed to be less dangerous for the ruling powers than the publication of news concerning home affairs. Pamphlets, tractates and cartoons interpreted the politically determining turning points, phases of the Thirty Years War.²⁸

The aimed audience was not primarily the uneducated, illiterate layers of society but those common people who were open to public affairs and public speech, who could get hold of politically relevant information in the common spheres, even though they were neither decision makers, nor exercisers of power. The symbolic pictures and unambiguous political allegories even taught the way of political thinking through unfolding different relationships. Furthermore, they spread the need for forming opinions, attitudes about public affairs, they constantly questioned the “secret of exercising power”²⁹.

The entertaining, but at the same time suggestively expressed political allegories mentioned already in their titles that they described political and military relations of Europe. The presence of the “hostis naturalis”, i.e. the Turks, the economic and political relations with other continents strengthened the sense of unity in common people.³⁰ The place of the breaking world of “Universitas Christiana” of the Middle Ages was replaced by “Politica Christiana”.³¹ The long lasting wars fought by different alliance systems and the large scale damages caused by them resulted in a different point of view, which emphasized the cohesion of the European consciousness as opposed to the

²⁷ G. Etényi Nóra: Államelmélet, politika és pamfletek a 17. századi Európában. *Aetas*, 2002, 1, 15-35.

²⁸ Bohatcová, Mirjam: *Irrgarten der Schicksale. Einblattdrucke von Anfang des Dreissigjährigen Krieges*. Prag, 1966. Flugblätter. *Aus der Frühzeit der Zeitung. Gesamtverzeichnis der Flugblatt-Sammlung des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg*. Bearb. Von Wechsler, Sigfrid Heidelberg, 1980. *Der Winterkönig. Friedrich V. Der letzte Kurfürst aus der Oberen Pfalz*. Amberg-Heidelberg-Prag-Den Haag. Hrsg: Peter Wolf-Michael Henker-Evamaría Brockhoff-Barbara Steinherr-Stephan Lippold Katalog zur Bayerischen Landesausstellung. Stadtmuseum Amberg, 2003.

²⁹ Hölscher, Lucien: *Öffentlichkeit und Geheimnis. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zur Entstehung der Öffentlichkeit in der frühen Neuzeit*. Stuttgart, 1979. Stolleis, Michael: *Arcana Imperii und Ratio Status*. Bemerkungen zur politischen Theorie des frühen 17. Jahrhunderts. In: *Staat und Staatsräson in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main 1990, 37-72. Kunisch, Johannes: Absolutismus und Öffentlichkeit, In: *Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Jäger, Wolf Göttingen, 1997, 33-49.

³⁰ Frau Gewecke: *Wie die neue Welt in die alte kam*. Stuttgart, 1986. Pieper, Renate: *Die Vermittlung einer neuen Welt. Amerika im Nachrichtennetz des Habsburgischen Imperiums 1493-1598*. Mainz, 2000. (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, Bd. 163.)

³¹ Luise Schorn-Schütte: *Obrigkeitskritik und Widerstandsrecht. Die politica christiana als Legitimitätsgrundlage. Aspekte der politischen Kommunikation im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts*. Hrsg.: Schorn-Schütte, Luise Historische Zeitschrift Beiheft 39., München, 2004.





tendencies breaking unity into pieces.³² This could be seen most vividly in case of the Holy-Roman Empire. The empire, which suffered the most during the Thirty Years War, and where regardless of the versatile religious, political and power relations the sense of unity strengthened by the 17th century against the Ottoman Empire and the growing power of France.³³ This process was also the interest of the Habsburg administration, even though in the long-run political authority of the German electorates increased.³⁴

From the middle of the 17th century there was a significant increase in the number of those publications which mentioned in their titles that they were dealing with European questions, they were analysing political problems concerning the whole of Europe of the age: *Theatrum Europaeum*, *Diarium Europaeum*, *Europäische Flama*.³⁵ Europe appeared not only as a geographic unity, but also as the common, public sphere of political actions.³⁶ The metaphor of the *theatrum* emphasized not only the importance of the characters of the “world-theatre”, but also recognised the significance of the audience.

The common group dance of the ‘Great European War Ballet’ also expresses the hope that peace does not result purely in the triumph of the winner powers but that the process of rearrangement of powers is closed by a common celebration. The peace treaty of Westphalia was indeed introduced to the public as the common concert of Europe, in which even though each country could play its own music, represent its own interests, a sort of harmony did occur. Although neither the text nor the picture refers to the name of Hugo Grotius, this unambiguous publication also spread the inwardness

³² Bosbach, Franz: *Monarchia Universalis. Ein politischer Leitbegriff der frühen Neuzeit*. Göttingen, 1988. Malettke, Klaus: Konzeptionen Kollektiver Sicherheit in Europa bei Sully und Richelieu. In: *Der Europa-Gedanke*. Hrsg. von August Buck, Tübingen, 1992.

³³ Tschopp, Silvia Serena: Gegenwärtige Abwesenheit. Europa als politisches Denkmodell im 17. Jahrhundert? In: *Europa im 17. Jahrhundert*. 25-37. Europa – aber was ist es? Aspekte seiner Identität in interdisziplinärer Sicht. Hrsg. von Schlumberger, Jörg A. und Segl, Peter, Köln, Weimar, Wien, 1994. ‘*Europäische Geschichte*’ als historiographisches Problem. Hrsg. von Duchhardt, Heinz und Kunz, Andreas. Mainz 1997. (Veröffentlichung des Instituts für Europäische Geschichte Mainz. Abteilung Universalgeschichte, Beiheft 42.) Burkhardt, Johannes - Schumann, Jutta: Reichskriege in der frühneuzeitlichen Bildpublizistik. In: *Bilder des Reiches*. Hrsg. von A. Müller, Rainer Sigmaringen, 1997, 51-95.

³⁴ Schilling, Heinz: *Höfe und Allianzen. Deutschland 1648-1763*. Berlin, 1994. Schmidt, Georg, Reich und Nation. Krieg und Nationsbildung in Deutschland. In: Lademacher, Horst - Groenveld, Simon (Hg): *Krieg und Kultur. Die Rezeption von Krieg und Frieden in der Niederländischen Respublik und im Deutschen Reich 1568-1648*. Münster, New York, München, Berlin, 1998, 57-75.

³⁵ Schmale, Wolfgang: *Geschichte Europas*. Wien, Köln und Weimar, 2000. Tschopp, Silvia 2004, 28-29. Malettke, Klaus, Europabewusstsein und europäischeische Friedensspäne im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Francia* 21/2. 1994. 63-93. Europabegreiffe und Europavorstellungen im 17. Jahrhunderts. Web-Projekt Schmale, Wolfgang (Dir) Sahin-Tóth Péter, Le ‘Grand Dessein’ Le projet de Sully de re’ organisation de l’ Europe. In Oborni Teréz (ed.), *Ad Astra. Sahin-Tóth Péter tanulmányai*. Études de Péter Sahin-Tóth. Budapest, 2006, 75-85

³⁶ Barner, Wilfried: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*. Tübingen, 1970, 86-131. Hölscher, Lucian: Die Öffentlichkeit begegnet sich selbst. Zur Struktur öffentliche Reden im 18. Jahrhundert zwischen Diskurs-und Sozialgeschichte, In: *Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Hans-Wolf Jäger, Göttingen, 1997, 11-31. Bene Sándor: *Theatrum mundi. Filológiai Közlöny*, 1997. 1-2. XLIII. 1-19. Dethlefs, Gerd, Schauplatz Europa. Das *Theatrum Europaeum* des Matthaeus Merian als Medium kritischer Öffentlichkeit. In: *Europa im 17. Jahrhundert*. 151-153.





of the founder of international law. The European ballet communicated the key concept of the new political way of thinking, the intention to keep the balance of the European power relations in a way which was easy to understand and remember.

Besides the significance of international law, dance as a political symbol highlights another aspect of the questions concerning political theory and calls attention to the responsibility of exercising power. Ballet is danced according to a complicated, rehearsed choreography. The body, which moves in the ideal way, reflects a higher standard of social contacts.³⁷ Court dance as a political symbol also expresses that being able to follow the complicated choreography of this artistic dance requires serious and sophisticated intelligence and education, similarly to the art of peace treaties, which is also the task and knowledge of the elite. During the intermissions of the negotiations of Westphalia there were indeed numerous spectacular ballet performances shown. The ballet scene did have an understanding audience, which, due to the mediating role of pamphlets, did not only compose of the thin layer of decision makers and the “representative public” of the courtiers.³⁸ The picture entitled ‘Great European War Ballet’ was also published as the appendix of a fair booklet in Frankfurt am Main.³⁹ In the summer of 1648 a religious song appeared in press which helped readers get acquainted with and remember the points of the peace treaty of Westphalia.⁴⁰

The picture report shows the happy dance of the peace negotiations of Westphalia with a certain solemnity, emphasising the representation of the exercisers of power. As opposed to this, the only two-page tract, the ‘Königliches Ballett, Anno 1660’, examines the performance of the individual powers from a distance.⁴¹ The author, analysing the political changes of the 1660s, analyses what kind of new dance the Pope and the Turks

³⁷ Revel, Jacques: Vom Nutzen des Höflichkeit. In: Aries, Philippe und Duby, Georges (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens* 3. Band *Von der Renaissance zur Aufklärung*. Hrsg. von Aries, Philippe und Chartier, Roger. (Deutsch von Holger Fliessbach und Gabriele Krüger-Wirrer) Frankfurt am Main, 1991, 173-211. van Dülmen, Richard: *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*. 2. Band Dorf und Stadt 16-18. Jahrhunderts München, 1999, 128-129.

³⁸ Repgen, Konrad: *Der Westfälische Friede und zeitgenössische Öffentlichkeit*, Historisches Jahrbuch, 1997. 1. Halbband, 38-83. Burkhardt, Johannes: Auf dem Wege zu einer Bildkultur des Staatensystem. Der Westfälische Frieden und die Druckmedien. In: Duchhardt, Heinz. Hrsg: *Der Westfälische Friede. Diplomatie – politischer Zäsur – kulturelles Umfeld - Rezeptionsgeschichte Historische Zeitschrift Beiheft* 26. 1998, 81-114.

³⁹ *Der Westfälische Frieden. Krieg und Frieden in Europa*. Hrsg. von Klaus Bussmann und Heinz Schilling Ausstellungsalatog, Münster, Osnabrück, 1998. 152. Nr. 1145. Dethlefs, Gerd: Schauplatz Europa. Das Theatrum Europaeum des Matthaeus Merian als Medium kritischer Öffentlichkeit, In: *Europa im 17. Jahrhundert*. p.161.

⁴⁰ Repgen, Konrad: Evangelisches Kirchenlied als Mittel zur Popularisierung des Friedensvertrags von Osnabrück im Sommer 1648. In: *Formen internationaler Beziehungen in der Frühen Neuzeit. Frankreich und das Alte Reich im europäischen Staatensystem*. Festschrift für Klaus Malettke. Hrsg. Externbrink, Sven und Ulbert, Jörg Berlin, 2001. Historische Forschungen Bd. 71, 431-439.

⁴¹ *Königliches Ballett, Anno 1660*. Durch einige Potentaten der Christenheit, Pabst und Türcken getantz. Bremen Presseforschungsinstitut Einzelzeitungen 1660 Z 56 G. Etényi Nóra: Erőpróba a harctereken és a propagandában. „Nyilvános krónikák” európai eseményekről 1660-ból. In: *Az értelem bátorsága. Tanulmányok Perjés Géza emlékére*. Szerk.: Hausner Gábor Budapest, 2005, 201-225. G. Etényi Nóra: *Hadszínház és nyilvánosság. A magyarországi török háború hírei a 17. századi német újságokban*. Budapest, 2003.





are dancing due to some Christian princes.⁴² The publication hastens the formation of coalitions as opposed to signing peace treaties by detailing how favourable the political circumstances are for an attack against the Turks. In the fictitious scene, every character gets a right to speak only once. Firstly, the Pope, as he has a traditional role in anti-Turkish fights. It shows, however, that regardless of his diplomatic efforts, Alexander VII cannot keep the lines of the Turkish war in his hands. Leopold I's allusions are that he needs to dance in Denmark and Poland, so he cannot do anything, even if he hears the Turkish music. The Spanish king does not want to dance as all his energy has been taken away by the dance of Prince Alba in the Netherlands, what is more his neighbour also has dancing feet. The pamphlet pictures the rearrangement of the power relations by serious sarcasm: instead of the Spanish, the steps of the French king needs to be paid attention to in European politics, as according to the text the young Louis XIV would be pleased to choose the music to dance to. The English king complains that he has been learning foreign dances for ten years already and eventually he would also like to find his own music. He would prefer playing the harp, referring to the intention that after the English Civil War England would play a significant part at the negotiations rather than at the battlefields. The Portuguese king would also like the sound of the harp. The Polish king complains, referring to the First Northern War (1655-1660), that learning dancing cost too much for him in the last period when the Swedes and the Russians were his instructors. According to the text, the Polish king is very young, so he is only learning the basic dance motifs. The Danish king would rather listen to spiritual music, and Queen Christina regrets not keeping to the dances taught by the old Swedish masters, as the Italian tunes have proved to be false.⁴³ Venice complains that at the moment he needs to dance alone since in the Turkish war he was left with no real ally. Holland thinks that the great dancing party cost him too much money. The elector of Brandenburg resents that there are too many different kinds of music played simultaneously which he needs to pay attention to. The archbishop of Munster, Bernard von Gahlen, the "Minister of War" of the Holy Roman Empire would like to dance with the kings even though he is not a king himself. Last the Turk cries out: Now it is my time to start dancing. This pamphlet was most probably published as the appendix of the weekly paper of Timotheus Ritzsch, which appeared five times a week from 1650.⁴⁴ The publisher of high standard apologizes his readers when due to the changes in the delivery of the post the journal could cover news from France, England and Holland only three times a week, on Tuesdays, Thursdays, Saturdays.

⁴² Ágnes R. Várkonyi: La coalition internationale contre les Turcs et la politique étrangère hongroise en 1663-1664. In: *Études Historiques* 1970 publiées à l'occasion du XIV.e Congrès International des Sciences Historiques. Budapest, 1975, 399-426. G. Etényi Nóra, Die Öffentlichkeit der Entscheidungsträger. Der Reichstag zu Regensburg im Spiegel der Nürnberger Gesandtenberichte in den Jahren 1663-1664, In: *Collegium Hungaricum-Studien*. 2002, 99-156.

⁴³ Reinken von, Liselotte: *Deutsche Zeitungen über Königin Christine (1626-1689)*. Eine erste Bestandsaufnahme. Münster, 1966. (Studien zur Publizistik, Bremer Reihe 6)

⁴⁴ Kutsch, Arnulf – Weber, Johannes: *350 Jahre Tageszeitung. Forschungen und Dokumente*. Bremen, 2002.





During the 17th century both the quantity and the quality of published information increases. Printed weekly journals published valuable, politically useful information about court life, representative events of the royal and princely courts.⁴⁵ This way the audience of engravings and cartoons posted at public places could take a glance into the spectacular events of court life. Princely courts organised more and more monumental celebrations with an increasing number of participants. The “screenplay”, which contained the system of symbols of these events along with the correct interpretations, was sent to the political elite well in advance of the event.⁴⁶ The leading elite of the state had to legitimise their decisions in front of the public of the gradually increasing court.⁴⁷

International arena

The audience of the spectacular scenes shown by engravings is becoming more and more important. The pictures often show the scene as a theatre stage, this way manage to show the characters as cartoons from a distance, making it possible to express criticism.⁴⁸ A pamphlet published in 1659⁴⁹ shows a special arena in which a lion, a bear, an elephant, a tiger and three eagles are fighting against one another. The publication places the newer European conflict of powers in the limelight. The pamphlet does not introduce the characters of the scene, even though some exotic animals, the elephant and the tiger, also appear besides the heraldic animals of significant European powers such as the eagle and the lion. Being popular symbols of the early modern age the animals taking part in the pictured fight show several different faces of sovereign power. The intelligent and strong elephant visualizes the advance of significant armies and the triumph marches of victorious military leaders, the powers of the underworld, but at the same time long life

⁴⁵ Weber, Johannes: Deutsche Presse im Zeitalter des Barock. Zur Vorgeschichte öffentlichen politischen Rasonnemenst. In: *Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert*. Hrsg. Von Hans-Wolf Jäger. Sonderdruck. 141. Ukena, Peter: Tagesschriftum und Öffentlichkeit im 16. und 17. Jahrhundert in Deutschland. In: *Presse und Geschichte. Beiträge zur Historischen Kommunikationsforschung*. München, 1977, 35-53.

⁴⁶ Burke, Peter: 1993, 29. Golubeva, Maria: The Glorification of Emperor Leopold I. In: *Image, Spectacle and Text* (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz, 184.) Mainz, 2000. Schumann, Jutta: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* Berlin, 2003, 240-262.

⁴⁷ Burgdorf, Wolfgang: *Reichskonstitution und Nation. Verfassungsreformprojekte für das Heilige Römische Reich Deutscher Nation im politischen Schrifttum von 1648 bis 1806*. Mainz, 1998. Dreitzel, Horst, Justis: Beitrag zur Politisierung der deutschen Aufklärung. In: Bödeker, Hans Erich und Hermann, Ulrich. (Hg.): *Aufklärung als Politisierung – politisierung der Aufklärung*. Hamburg, 1987, 158-176. Bene Sándor: *Theatrum politicum. Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban*. Debrecen, 1999.

⁴⁸ Gerd Dethlefs: 2004, 161-163. In a pamphlet published in 1632 the publisher workshop is also depicted as a stage, the genre of journals is connected to the symbol of theatrum, the metaphor of world theatre and its audience. „Newe Jahr Avisen. In Jehan Petagi Kramladen zu erfragen, Allen Kauffleuten und Zeitungs Liebhabern...” In: Hans Jürgen Lüssenbrink – Rolf Reinhardt: *„Kauft schöne Bilder, Kupferstiche...” Illustrierte Flugblätter und französisch-deutscher Kulturtransfer 1600-1830*. Mainz, 1996, 22-23.

⁴⁹ „Der Löwen-Baer-Elephant-Tyger- und Adlers-Streit” VD17. 1: 091972A





and temperance.⁵⁰ In early modern sovereign representation the elephant was used as a scenic element by Maximilian II when he trailed with one from Spain to Vienna in 1551. The effect of rarity in the Austrian territories is marked by the line of inns named after the elephant. At the wedding of Jan Zamoyski and Grizeldisz Báthory a performance was shown to celebrate the victory of the Polish king, István Báthory in the Livonian War. During the performance a horse, dressed up as an elephant ran along the stage with an erection similar to a tower or a pyramid.⁵¹ The wedding cake of Gábor Bethlen and Katalin of Brandenburg was also decorated by an elephant made of marzipan. The symbol was made unambiguous by the common depiction of the coat of arms of Bethlen and the Brandenburg dynasty placed on the column of power.⁵² The lion, which carries a number of different biblical meanings, suggests the sanctity of sovereign power.⁵³ The tiger symbolises wild nature, it is collected as rarity but it also appears next to the carriage of Bacchus in the painting of Rubens.⁵⁴ Being the animal of Jupiter and Zeus the high-flying eagle represents the power of the successful ruler, who can see everything from great height, but who can also become proud.⁵⁵ In the early modern age there was great abundance of animals which can be interpreted as heraldic animals as well as symbols of exercising power. In 1642 the publisher Endter in Nuremberg issued a short list in which they collected the meanings of the various animal symbols.⁵⁶ Among the popular interpretations the list offered 42 different meanings for the eagle and 54 for the lion.

The pamphlet mentions the well-known fable of Aesop about the fox and the stork in which both hosts lays the table for their visitor according to their own interests. The fox is the well-known symbol of political shrewdness, the Machiavellian way of thinking and neglecting morals.⁵⁷ The emblem of the stork, which looks after its parents, is attached to positive meanings among which first and foremost its alertness, the protection of its nest and the killing of snakes can be interpreted in political context.⁵⁸ The stork is

⁵⁰ Dittrich, Sigrid und Lothar: *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14-17. Jahrhunderts*. Michael Imhof Verlag, Petersberg 2005. 89-94. Henkel, Arthur – Schöne, Albrecht: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart-Weimar, 1996. 544-555. In the popular emblem book of Abdreia Alciati a war elephant appears. Appuhn-Radtke, Sibylle: Darstellungen des Friedens in der Emblematik In: *Pax*. 2003, 341-360.

⁵¹ Horn Ildikó: Báthory István uralkodói portréja, In: *Portré és imázs. Politikai reprezentáció a kora újkorban* Szerk.: G. Etényi Nóra és Horn Ildikó, Budapest, 2008, 391-392.

⁵² Szabó Péter: Bethlen Gábor lakadalmara czinalt ekessegek In: *Collectanea Tiburtiana*. Tanulmányok Klanczay Tibor tiszteletére. Szeged, 1990, 446-448.

⁵³ Dittrich, Sigrid und Lothar: *Lexikon der Tiersymbole* 2005, 291-297.

⁵⁴ Dittrich, Sigrid und Lothar: *Lexikon der Tiersymbole* 2005, 539.

⁵⁵ Dittrich, Sigrid und Lothar: *Lexikon der Tiersymbole* 2005, 17-22.

⁵⁶ „Procerum Mundi. Index insignium, Das ist: Eine Anzeige und Auflösung aller inn- und ausländischen Potentaten, Herrschafften und Stände Wappen, die Calender-Schreiber, Prognosticanten und Post-Reuter, mit verblühten Worten und Namen, in Beschreibung der grossen Jahr-Bücher sich bedienen... Durch S. G. K. N. Nürnberg, Gedruckt und Verlegt durch Johann Andreä Endters Seel. Sohn und Erben.”

⁵⁷ Stolleis, Michael: Löwe und Fuchs. Eine politische Maxime im Frühabolutismus In: Stolleis, Michael: *Staats und Staatsräson in der frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main, 1990, 21-36.

⁵⁸ Schöne – Henkel: 1996, 827-832.





also the symbol of taciturnity, but being the bird of Mercurius, it pulls the coach of the mythological messenger.⁵⁹

While the war and royal ballet declares the need for the reconciliation of interests, this arena depicts the irreconcilable and open clashes of interests. Instead of the solemnity of the ballroom this arena is the place of more vulgar attraction and brutal violence. In the inns around Vienna and Salzburg, in the northern areas of the Alps during the 17th-18th centuries “bear-teasing” games, which involved dogs and sharp tools, were becoming more and more popular among the rural population. In the shambles of Nuremberg bear and ox fights were common for a long time.⁶⁰ In the fictitious ring of the pamphlet a figure appears accompanied by dogs, with a cross in his neck, which as a “game master”, motivates the fighting animals for further attacks by prodding them.⁶¹ In the masterly character it is easy to recognise the figure of Mazarin.⁶² The scene is being watched by secular and clerical electors sitting in a semi-circle around the stage. The “serving maid of theology” and a Lutheran pastor are crying, monks and Catholic priests are terrified at the things they have seen. While the pictured scene consciously describes the precise political events in riddles, the criticism towards the political relations in Europe is unambiguous. The picture shows in a cynic and disappointed way to what extent the individual powers hide their own interests, in what ways French foreign policy is manipulative. At the same time strong criticism is expressed towards those powers which are only watching the events from a distance. According to this if these powers do not pay careful attention, they will be surprised to recognise who has become the greatest power.⁶³ In 1659 and 1660 several versions of this pamphlet were published as a reaction to the events of the rearrangements of powers in the North.⁶⁴ For the hegemony of the Baltic Sea Sweden, Poland, Brandenburg and Denmark were fighting each other, furthermore Russia attacked Poland. A small *veduta* with the picture of a sea-battle can help us in interpretation. It shows the battle between the Swedish and the Dutch navy close to Kronborg on 29th October 1658. The Swedish army occupied the fortress during that summer. The Dutch forces that were under the protection of England and France tried to give help to the fortified place, while Polish-Habsburg-Brandenburg league was just forming on the side Denmark. The Swedish army won the victory in

⁵⁹ Cesare Ripa 77-78. 329. 509.

⁶⁰ Dittrich, Sigrid und Lothar: *Lexikon der Tiersymbole* 2005, 44-47.

⁶¹ „Holla, nun ist es grosse Zeit, Dass man sie von einander scheidt, Der Bär zu grosse Trangsaa leyd, Ich muss ihm helffen bey dem Eyd: Wann sie nur meine Doggen sehn, So wird das beissen bald vergehn”

⁶² Bosbach, Franz: Der französische Erbfeind. Zu einem deutschen Feindbild im Zeitalter Ludwigs XIV. In: *Feindbilder*. 1992, 117-139. Burckhardt, Johannes: Reichskriege in der frühneuzeitlichen Bildpublizistik. In: A. Müller, Rainer (Hrsg.), *Bilder des Reiches Sigmaringen*, 1997, 51-95. Bosbach, Franz: *Monarchia Universalis. Ein politischer Leitbegriff der Frühen Neuzeit*. Göttingen, 1998. Schillinger, Jean: Der Tyrann Ludwig XIV. in den deutschen Flugschriften des 17. Jahrhunderts. In: Krebs, Jean Daniel (Hrsg.): *Die Affekte und ihre Repräsentation in der deutschen Literatur der Frühen Neuzeit*. Bern, 1996, 231-246.

⁶³ „Nun schaut von fern ihr liebe Herrn, Wie es ablauffet mit dem Bärn, Man hat zu halten gute Wacht, Und sehn wo bleibt gröste Macht.”

⁶⁴ „Der Löwen-Baer-Elephant-Tyger- und Adlers-Streit” VD17. 23:674746V





autumn 1659, the treaty of Oliva was signed in May 1660. The picture shows this political situation in a symbolic way: the Swedish bear attacked the Danish elephant, who had aid from the Austrian, Polish and Brandenburg eagle and the Russian tiger. By the interpretation of the broadsheet the Dutch lion was convinced by the French Mazarin and the English dog to take part in the conflict.⁶⁵ The broadsheet suggests that mainly the powerful Sweden threatens the *status quo of Europe*, like in the time of Gustav Adolf during the 30 years war, but the influence of France on international affairs was also growing. There are no news in connection with Middle-East Europe and the Nordic war on the broadsheet. The unsuccessful intervention of György Rákóczi II, Prince of Transylvania in the Polish war in 1657 does not appear in the picture similarly to the war between the Principality of Transylvania and the Ottoman Empire between 1658-1660. There is no explicit reference to writings on political theory but the point of view reflects that the compiler of the cartoon was familiar with the current works on political theory which declared the efficiency of exercising power in the name of “ratio status”. Although Veit Ludwig von Seeckendorff in his work entitled “Teutscher Fürsten-Staat” (1656) propagated the unity of German principalities, declaring that efficient government was based on faith and morals⁶⁶, the above described pamphlet suggests that in the name of the union of interests these principles did not work anymore in Europe.

“Political laboratory of the times of today”

The questions of European rearrangement of power taken place at the end of the 17th century was analysed by the Dutch pamphlet, entitled “Political laboratory of the times of today”.⁶⁷

The complex picture of the pamphlet effectively depicts the inflamed political situation. The title, “Political laboratory of the times of today”, written in French emphasises the academic background, those special pieces of knowledge which can only be received by meticulous preparation and persistent experimentation in the fields of science and political theory as well. Referring to the French “experimentation”, on the one hand, it condemns the open and hidden trials of the court of Louis XIV to intervene into European political relations. On the other hand, it shows how original French politics was, the innovations of which each European power should pay attention to. The first version of the pamphlet was published in 1674. Due to the nature of French diplomacy

⁶⁵ Michel Niemetz: *Antijesuitische Bildpublizistik in der Frühen Neuzeit*. Geschichte, Ikonographie und Ikonologie Schnell und Steiner Verlag. Jesuitica. Quellen und Studien zu Geschichte, Kunst und Literatur der Gesellschaft Jesu im deutschsprachigen Raum. Hrsg. von Günter Hess, Julius Oswald S. J. Ruprecht Wimmer, Reinhard Wittmann Band 13, Regensburg, 2008, 184-185. 154-155.

⁶⁶ Schilling, Heinz, 1994, 137-140.

⁶⁷ Het groote Stookhuis. Der Princen dezes Tijds, in Europe. Staatsbibliothek zu Berlin Preussisches Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Einblattdrucke YA 11580 The Early Modern Pamphlets Online Nr. 13075. The collection of pamphlets does not show the pamphlet under the name of Romeyn de Hooghe, it is dated to 1689. In the collection of Getty Museum the pamphlet appears as the work of Romeyn de Hooghe.





in the 1670s, followed by the war for the Dutch territories between 1672-1678, the number of anti-French pamphlets grew rapidly all over Europe.⁶⁸ Being one of the most important European port of news, Amsterdam played a major role in the circulation of news and political pamphlets from German, English and French territories, besides Holland. These pamphlets analysed the economic, political, religious consequences of the French “universalis monarchia” affecting the whole of Europe.⁶⁹ The growing power of France did not only threaten the status of the Habsburg Empire. The French attacks against Holland strengthened Protestant solidarity and the connection between the German principalities and the Habsburgs. The intervention of Brandenburg on the side of Holland resulted in the increase of the military and political prestige of elector Frederick William. Brandenburg also took measures, when after the annulation of the Edict of Nantes half a million dispelled French Huguenots were looking for a place to settle in Protestant territories. Domestic problems reaching far beyond the boundaries of the states further strengthened the approach that domestic problems of other countries need to be paid special attention to, and especially France, which was aspiring for European hegemony.

Louis XIV’s attack against Pfalz in 1688-1689 gave a new timeliness to the pamphlet condemning the French political laboratory. This pamphlet depicted an even more complex political situation of Europe.⁷⁰ The publication was released anonymously but based on the standard of the engraving it is easy to identify. The Dutch pamphlet of Romayn de Hooghe⁷¹ analyses the changes taken place primarily in the Holy Roman Empire. In an emphatic point of Hooghe’s engraving a cloven globe can be seen with the depiction of the Sun and the Moon, referring to the dual fight against the French and the Turkish powers.

The Dutch expressions used in the text helping to interpret the picture stress the feature of a chemist workshop. The easily recognizable melting pot emphasizes hard work. This image is made complete by the furnaces needed to produce military equipments. In an abstract way the whole image symbolises the challenges of war. The furnace decorated with a double-headed eagle is functioning efficiently at great heat and is ejecting enormous flames. According to the poem the Bavarian elector is hitting the Turkish territories with great force using a giant hammer. The text says that he is even threatening the Iron Gate, i.e. the Sublime Porte, for which he is feared by the whole of Asia. The Bavarian elector is ready for the fight, neither armies nor rivers can hinder him, as Be-

⁶⁸ Harms, Wolfgang: Feindbilder im illustrierten Flugblatt der frühen Neuzeit. In: *Feindbilder*. 1992, 141-177.

⁶⁹ Meyer, Rudolf: *Die Flugschriften der Epoche Ludwigs XIV. Eine Untersuchung der in schweizerischen Bibliotheken enthaltenen Broschüren (1661-1679)*, Basel, Stuttgart, 1955. Bosbach, Franz: Der französische Erbfeind. Zu einem deutschen Feindbild im Zeitalter Ludwigs XIV. In: *Feindbilder*. Köln, 1992, 117-139.

⁷⁰ Wills, John E.: *1688 Was geschah in jenem Jahr Rund um den Globus. Ein Mosaik der Frühen Neuzeit*. Berlin, 2002.

⁷¹ In the translation of the Dutch pamphlet I would like to thank Kees Teszelszky for his help.





ograd fell earlier than it was expected.⁷² Next to Maximilian II Emanuel Charles of Lorraine can be seen who reoccupied Buda, but now he is splashing a Frenchman with, as the text says, the “pungent water from the well of victory”⁷³, referring to the fact that after Louis XIV’s attack against Pfalz, Charles of Lorraine continued fighting at the western theatre of war. Imre Thököly, who is trying to escape from the hot furnace, is trying to ask help from Louis XIV in vain; even the fortress of Munkács has already been lost.⁷⁴

The pamphlet also analyses the military events, but it does not refer to the diet of 1687⁷⁵, only to the fact that Ilona Zrínyi handed over the fortress of Munkács to Antonio Caraffa as an agreement of capitulation on 25th January 1688. The loss of Munkács meant that Thököly’s last diplomatic bridgehead ceased to exist in the territory of the Kingdom of Hungary.⁷⁶ The pamphlet, besides conveying several different high-standard information, analyses the political situation from the versatile points of view characteristic of this genre both in the text and in the picture. While it revives the tone of poems praising military leaders, ironically it also condemns the exaggerations of propaganda. Especially the profuse praise of the victories of elector Maximilian II Emanuel arouses suspicion. The author condemns Thököly, who had been misled by French politics and the daze of the lilies, but the images of the engraving (burning Hungary, great military losses, “plenty of Hungarian blood flowing”, the castles and cities “being viewed as

⁷² „Ziet hier het Smelthuis van de Europiaansche Grooten, Hoe ieder woelt om ’t zeerst, en ’t yvrigt by zijn werk. Eerst ziet ge ’t Keizerrijk, met zyne Bondgenooten: De dapp’re Beier Vorst, die’t Turks gebied, hoe sterk, Met yzte mokers kneust, ne bonst met donderslagen Constantinopelen, heel Azien gewaagen, En sidderen, als was ’t voor hen den jongsten dag. Noch stroomen, noch moeras, geen Waereld van Soldaten, Beletten zijne moed, die ’t al te boven streest: Belgrado zelf, hoe trots, hoe op zijn kracht verwaaten, Bezwijkt, en eer men ’t dacht zicht aan hem overgeest.”

⁷³ „Daar toont zich Karel, zo heldhastig als rechtschapen, Die Offen buigen deé, en zege won, Hy spat een Fransman, die verraderlijk komt gapen, Met scherp doordringend nat uit zijn victory bron.”

⁷⁴ Köpeczi Béla: *Staatsräson und Christliche Solidarität. Der ungarische Aufstand und Europa in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Wien, 1983. Köpeczi Béla - Tarnai Andor: *Laurus Austriaco – Hungarica. Literarische Gattungen und Politik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Budapest-Wien, 1988. Csapodi Zoltán: A Thököly-felkelés visszhangja a Német-római Birodalom területén. In: *Aetas* 1995/1-2. Cennerné Wilhelmb Gizella: *Feind oder zukünftiger Verbündeter? Zur Beurteilung der politischen Rolle des Emerikus Thököly in den grafischen Blätter seiner Zeit*. In: *Das Osmanischen Reich und Europa 1683 bis 1789: Konflikt, Entspannung und Austausch*. Hrsg. Gernot Heiss und Gerte Klingstein. Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit. Band 10. München, 1983, 54-62. Németh S. Katalin: Angol jóslat Thököly királyságáról. In: *Irodalomtörténeti Közlemények*. 1991/ 2, 182-184.

⁷⁵ Philippe Roy: La Diète de 1687, *Mémoire de Maitrise*, Strasbourg, 1970, 93-96. Philippe Roy: La Diète de 1687 et les Hongrois In: *Europe and Hungary in the Age of Ferenc II Rákóczi. Studia Caroliensia*. 2004/3-4., 315-331.

⁷⁶ R. Várkonyi Ágnes: The Reconquest of Buda and Public Opinion, In: R. Várkonyi Ágnes: *Europica varietas...* Budapest, 2000. 149-164. G. Etényi Nóra: Döntéshozók színjátéka. Párbeszédés politikai pamflet Európáról 1688-ból. In: Újváry Gábor – Varga J. János (eds.): *Külföldiek magyarságképe, Magyarországgép külföldön*. Megjelenés alatt. Nóra G. Etényi: Die Umschichtung der Machtverhältnisse im Spiegel der zeitgenössischen Zeitungen und Pamphlete. In: *Europe and Hungary in the Age of Ferenc II Rákóczi...* 2004, 349-369.





enemies and crushed victoriously”⁷⁷) create the feeling of sympathy in the reader. The burning house behind the furnace suggests that the victors are the strong hammer, the violent tools of weapons, and the conflagration, which destroys everything and from which civilian population can hardly rescue any valuables.

This shaded depiction of the Turkish war marks that Hooghe did pay attention to military and political events. In his 10-picture series about the Turkish attack of Vienna he showed the Hungarians rendering homage to Kara Mustafa. He also celebrated the victories of John Sobieski over the Turks, as well as picturing that Ottoman artillery was able to keep up with the innovations of military revolution, i.e. the use of mines and countermines.⁷⁸ Hooghe also made engravings of the reoccupation of Buda, the battle of Nagyharsány, the occupation of Beograd and the battles of Zenta and Szalánkemén. In the journal *Hollandsche Mercurius* he also published illustrated reports about the Hungarian events.⁷⁹ Celebrating the reoccupation of Buda, in order to express his respect towards Leopold I, Hooghe prepared a nine-page series showing the celebrations organised in Brussels.⁸⁰

On the other furnace pictured on the “Political Laboratory of the Times of Today” the inscription ‘Pfalz’ can be read, with the name of Philippsburg nearby. The burnt out and broken furnace, which seems to refer rather to a machine of a laboratory of alchemy, represents that an unsuccessful political machination is being performed. There are less characters and the poem is also less direct reckoning on the familiarity of the reader or the viewer with the precise political background. In September 1688, two weeks after the reoccupation of Beograd, Louis XIV began the war of succession of Pfalz, violating with this the seize-fire agreement signed with Leopold I in 1684 in Regensburg. The picture and the text do not analyse the effect it had on the Turkish war rather the great destruction fallen on the territory of the Holy Roman Empire. In October 1688 the French even occupied Philippsburg, the residence of the bishop of Speyer. According to the evaluation of the poem, the friendly politics of the Rhein region and the Catholic electors towards the French was also responsible for the current situation.⁸¹ Christoph Bernhard von Galen, the archbishop of Munster had been ridiculed by Hooghe for his pro-French politics already in the 1670s.⁸²

⁷⁷ „Ziet eens hoe lustig dat des Keizers oorlogsbaazen, Het Hagareensche bloed vervolgen overal, Ziet hoe ze in’s vyands land als overwinnaars graazen, Met Steden, Vestingen, en Sterktens zonder tal.”

⁷⁸ Heinz Schilling 1996, 246. 248-249. 250.

⁷⁹ Rózsa György: Romeyn de Hooghe und die Türkenkriege in Ungarn In: *Oud Holland* LXXXVII (1962) 101-111. J. Landwehr: *Romeyn de Hooghe the Etcher. Kleiden – Dobbs Ferry – New York, 1973*, 167. E. W. Hollstein: *Dutch and Flemish Engravings, Etchings and Woodcuts*. Amsterdam 1949, Nr. 146. Rózsa György: *Schlachtenbilder aus der Zeit der Befreiungsfeldzüge*. Budapest, 1987, 23. 25-26. 75-76. 135. 144-145. Rózsa György: *Buda és Pest régi látképei 1493-1800*. Budapest, 1999, 156. 156a. 163. 170g. 319.

⁸⁰ Rózsa György 1962, 101-111. Rózsa György, 1999. 163. Szalai Béla: *Magyar várak és városok, falvak metszeken 1515-1800*. I. kötet, A mai Magyarország, Budapest, 2001, 50. 51. Vajda László, Romeyn de Hooghe: I. Lipót diadalmenete, In: *A Batthyányak évszázadai*. Szombathely – Körmend, 2005, 90.

⁸¹ Hans Jürgen Lüssenbrink – Rolf Reinhardt: „*Kauft schöne Bilder, Kupferstiche...*”, 1996, 88.

⁸² Heinz Schilling 1998, 192-195.





According to the engraving, the Holy Roman Empire can expect help from the electors of Saxony and Brandenburg, who “love the Empire”, and from William of Orange, whose actions against Louis XIV supported by his party in England.⁸³ The analysis suggests a strong intertwining of relations of foreign and domestic politics. The pamphlet does not show how William of Orange was invited to the English throne⁸⁴ but emphasizes the effect of the Glorious Revolution to European foreign policy, not only as a solution of domestic policy⁸⁵ but presenting it as a positive turn in foreign policy. The dispel of Catholic James II from England weakened the power of Catholic Louis XIV as well, and the Papal State also lost some of its political influence in the Holy Roman Empire. The emblematic presentation of the Lutheran electors of Saxony and Brandenburg, John George III and Frederick William, shows to an even greater extent the feeling of connectedness, political community of interests of Protestant powers. Among the quickly changing circumstances it is difficult to define precisely when the pamphlet was made, but as Louis XIV and James II are sitting in the middle of the picture and the three small pictures at the bottom are also dealing with the change of rulers in England, it can be assumed that this was the most current event. In the first small picture the ghost of Hildebert de Lavardin can be seen, who left England for Rome, secular glory for an ecclesiastic carrier. Lavardin could have been evoked in the pamphlet most probably because of his work entitled “De exilio suo”. He recommended voluntarily exile to James II, who finally escaped from England at the end of 1688. The interpretation of Lavardin must be in connection with the behavior of the French ambassador⁸⁶ and may have emphasised the personal conflict between Louis XIV and Innocent XI. At the end of the poem we can read the advice given by the English king, Charles II, to his brother, James II. The ghost of Charles II, who converted to Catholicism shortly before his death, is complaining that he lost three of his crowns because of the Jesuits and for this reason he warns his brother to protect the country and its faithful subjects.⁸⁷ In an indirect but

⁸³ Barry Coward: *The Stuart Age. England 1603-1714*. Longman 2003, 343. Burkhardt, Johannes: *Vollendung und Neuorientierung des frühmodernen Reiches 1648-1763*. Gebhardt Handbuch der deutschen Geschichte. Band 11, Stuttgart, 2006, 100-101

⁸⁴ J. R. Jones: *The Revolution of 1688 in England*. 1972, 46. 65-66. Barry Coward 2003, 338-344. Lois G. Schworer (ed.): *The Revolution of 1688-89: Changing Perspectives*. Cambridge, 1992.

⁸⁵ Raymond, Joad: *Pamphlets and Pamphleteering in early modern Britain*. *Cambridge Studies in early modern British History*. Cambridge, 2003. Kampmann, Christoph: Die Englische Krone als „Arbiter of Christendom”? Die „Balance of Europe” in der politischen Diskussion der späten Stuart Ära (1660-1714), *Historisches Jahrbuch* 116. (1996.) 330-331. Kovács Zoltán: Közeledés vagy elkülönülés? Az angol külpolitika és Európa 1689-1789. In Frank Tibor (ed.), *Angliától Nagy Britanniáig. Magyar kutatók tanulmányai a brit történelemről*. Budapest, 2004, 89-94.

⁸⁶ 1687. november 16. Lavardin, Henri Charles de Beaumanoir marquis ambassador in Rome. In: Ludwig Bittner und Lothar Gross: *Repertorium der diplomatischen Vertreter aller Länder seit dem Westfälischen Frieden* (1648) Band. I. (1648-1715), Berlin, 1936. 228

⁸⁷ Wurzbach, Natascha: *The Rise of the English Street Ballad, 1550-1650*. Cambridge, 1990. Dagmar Freist: Wirtshäuser als Zentren frühneuzeitlicher Öffentlichkeit. London im 17. Jahrhundert. In: Burkhardt, Johannes – Werkstetter, Christine (Hrsg.): *Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit*. *Historische Zeitschrift Beiheft 41*, München, 2005, 201-224.





still unambiguous way the pamphlet refers to the fact that the English Civil War radically widened the publicity of London.⁸⁸

The pamphlet does not highlight that besides England, Scotland and Holland Spain and Savoy also joined the anti-French alliance against the French armies, which had significant victories even in the spring of 1689, but it emphasizes the role of the orders of the Reich. The Imperial Diet of Regensburg voted for the war against France in February 1689. The pamphlet does not mention that the Great Elector, Frederick William died in May 1688, it only pictures the status of Brandenburg, and the good relationship, political alliance of Frederick William and William of Orange. It is also not clear whether the pamphlet questions the power of Innocent XI, who died in August 1689, or that of Alexander VIII, who came to the papal throne in October, however the latter is the more reasonable.

The delicately worked out engravings of the Amsterdam-born Romeyn de Hooghe (1645-1708) are the works of art of a well-educated artist, who solved the genre of political cartoons as an artistic task. Hooghe did not depict simplified patterns, but presented carefully composed scenes with authentic, easily-recognisable portraits, spectacular battle-scenes and complex symbols. His works published in pamphlets had an effect, on the one hand, as being part of the representation of William of Orange and Queen Ann of England, on the other hand, as propaganda against Louis XIV, which was important to Hooghe not only for being the artist of the Holland monarch, William of Orange, but primarily for being a committed Protestant.⁸⁹

Hooghe studied law, he even got a degree in 1689. His need for reasoning about the state can be felt by reading his political pamphlets. In a pamphlet from 1674 depicting the endangeredness of the Netherlands he did not only show the terrifying vision of war but also the fear of the republicans that due to the French attack royal power would increase as well. In the engraving not only the country is in flames, but the solid foundation of law and religion is crumbling. The figure, embodying the state, who is borne on the sea and land forces of the military, is wearing a hat with the word "liberty" on it, but from under the mask the face of a snake-haired tyrant is creeping forth.⁹⁰ The picture refers to the knowledge of the delineation of the state in Thomas Hobbes's work, entitled *Leviathan*, published in 1651. Hobbes visualises the state unambiguously as a special,

⁸⁸ Shoemaker, Robert: Public Spaces, Private Disputes? Conflkt on London's Streers 1660-1800. In: Hitchcock, Tim und Shore, Heather (Hg.): *The Streets of London. From the Great Fire to the Great Stink*. London, 2003. 54-68. Harris, Tim: *London Crowds in the Reign of Charles II. Propaganda and Politics from the Restoration until the Exclusion Crisis*. Cambridge, 1987.

⁸⁹ Vollmer, Hans (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 17. Band. Leipzig, 1924, 458-461. Muller, Frederick: *De Nederlandsche geschiedenis in platen. Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche historienplaten, zinneprenten en historischje kaarten*. Amsterdam, 1863-1882. Landwehr, John: *Romeyn de Hooghe, the etcher. Contemporary portrayal of Europe, 1662-1707*. Leiden, 1973. Langemeyer, Gerhard: *Aesopus in Europa. Bemerkungen zur politisch-satirisch Graphik des Romeyn de Hooghe (1645-1706)*. Münster, 1972.

⁹⁰ Erichsen, Johann und Heinemann, Katharina (Hrsg.): *Brennpunkt Europas 1704. Die Schlacht von Höchstädt. The Battle of Blenheim*. Jan Thorbecke Verlag 2004. 128. Muller 1863-1882. Nr. 2523.





giant monster ruling over everything.⁹¹ For current political relations the effective engraving was used primarily by the anti-French propaganda, when it presented Louis XIV as an usurper.⁹²

Furnaces in the laboratory as a political symbol represent allegorically the new period of political reasoning. Laboratories truly reflect the dynamism of the development of political reasoning at the end of the 17th century, it expresses the gestures of experimentation and searching for the new. The importance of natural scientific knowledge, the need for the cognition of science and the operating principles are all expressed in this strange picture.⁹³

Intellectuals proficient in questions of political science and law were surrounded by serious social prestige. Acknowledged diplomats, like Franz Paul von Lisola, writers of political science of the age, like Paul von Fuchs, Samuel Puffendorf, Gottfried Wilhelm Leibniz, also compiled pamphlets, aimed to be clear to understand, in connection with precise political events, although several times anonymously or under pseudo-names.⁹⁴ Polemies condemning the court of Louis XIV also questioned the power of absolute monarchs⁹⁵, Francophobic writings published in England radicalised the tone of political pamphlets against James II.⁹⁶ The ideas of John Locke were present in publications at the time of the revolution of 1688-1689.⁹⁷ The effect of Hobbes came across in republican English propaganda in "Mercurius Politicus", the journal of Marchamont Nedham.⁹⁸ Leibniz, however, did not only contribute to the system of arguments of anti-Louis XIV pamphlets but also criticised the English conception of liberty in his work published in 1699.⁹⁹

Being part of the teaching of law, knowledge of political science became more and

⁹¹ Hobbes, Thomas: *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines bürgerlichen und kirchlichen Staates*. Wolfgang Kersting (Hrsg.) Berlin, 1966. Tuck, Richard: *Hobbes*. Oxford University Press, 1989. Skinner, Quentin: The Ideological Context of Hobbes's Political Thought. In: *The Historical Journal*, IX. 3, 1966, 286-317. *The Cambridge History of Political Thought 1450-1700*. Edited by J. H. Burns, Cambridge, 1994. Brederkamp, Horst: *Thomas Hobbes. Visuelle Strategien der Leviathan: Das Urbild des modernen Staates. Werkillustrationen und Portraits*. Akademie Verlag, Berlin, 1999.

⁹² Burke, 1993. 162.

⁹³ Dutch engavers found knowledge of natural sciences important. Compare: Alpers, Svetlana: *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. The University of Chicago Press, Illinois, U. A. S. 1983. North, John: *The Ambassadors' Secret*. London, 2002. Prak, Maarten: *Gouden Eeuw. Het raadsel van de Republiek*. Nijmegen, 2002. Lennart, en Hermine: De Collectie Brinkman www.len.dds.nl/alchimisten.

⁹⁴ Stolleis, Michael: Reichspublizistik – Politik – Naturrecht im 17. Jahrhundert In: Stolleis, Michael (Hrsg.), *Staatsdenker im 17. Jahrhundert. Reichspublizistik, Politik, Naturrecht*. Frankfurt am Main, 1987.

Kampmann, Christoph: *Arbiter und Friedensstiftung. Die Auseinandersetzung um den politischen Schiedsrichter im Europa der Frühen Neuzeit*. Paderborn-München-Wien-Zürich, 2001, 220-226. Wrede, Martin 2004. 47-51.

⁹⁵ Kampmann, Christoph 2001. 226-241.

⁹⁶ Kontler László: *Az állam rejtelvei. Brit konzervativizmus és a politika kora újkori nyelvei*. Budapest, 1997, 140-162.

⁹⁷ Schwoerer, Lois G.: *Locke, Lockean Ideas and the Glorious Revolution Journal of the History of Ideas*, 1990. 531-548. Kontler László 1997. 145. Kontler László: *Locke és a lelkiismereti szabadság, avagy az óvatos ember intellektuális bátorsága*, In: John Locke: *A vallási türelemről*. Budapest, 2003. 7-55.

⁹⁸ Kontler László 1997, 154-155. Beddard, Robert: *A Kingdom without a King. The Journal of the Provisional Government in the Revolution of 1688*.

⁹⁹ J. G. O' Hara: Leibniz and „la liberté des Anglois” 2000. In: *European Journal*, 2002. june





more important.¹⁰⁰ Pamphlets, which demanded current political information, at the same time clearly analysed political processes, helped university students as well to understand and acquire the key concept of the reason of the state, *Ratio Status*.¹⁰¹ In 1688 a journalist took pride in saying that weekly papers gave a wide overview of the world, furthermore regular news highlighted connections and social processes as well.¹⁰² Johann Amos Comenius suggested that reading journals should be part of school syllabi for widening country knowledge and for language practice. Scientist-philosopher Christian Thomasius, who was supported by the elector of Brandenburg, established journal reading as part of his reform in education and training in Leipzig and Halle from 1700.¹⁰³ In his treatise on the usefulness of journals, Kaspar Stieler recommended young men to read journals in order to understand the mechanisms of the functioning of the Holy Roman Empire.¹⁰⁴

Mysticism and secrecy surrounding alchemy created the notions of impenetrability and danger. The behaviour of the general public, i.e. keeping distance from and lacking trust in “magic doctors” who knew much but still played with the fire, is also formulated in the engraving, while the picture authentically reflects the drawing of the furnace used for scientific experiments.¹⁰⁵

The ceremonial world of the dance with its special choreography shows the hope for a long-term plan of settlement. The “laboratory of new times” already picture the crisis of a newer rearrangement of powers in Europe, which came to a rest again in the peace treaties putting an end to the War of the Spanish Succession. Political propaganda heralding the signing of the treaty had already represented the weight of the great powers.

The pamphlets showing the war ballet, the strange arena and the “laboratory of new times” could all be found in the collection of pamphlets of the electorate of Brandenburg. Brandenburg, which developed dynamically in the second half of the 17th century and founded the Kingdom of Prussia in 1701, laid emphasis on European influence not

¹⁰⁰ Weber, Wolfgang E. J.: Die Erfindung des Politikers. Bemerkungen zu einem gescheiterten Professionalisierungskonzept der deutschen Politikwissenschaft des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts, In Schorn-Schütte, Luise (Hrsg.): *Aspekte der politischen Kommunikation im Europa des 16. und 17. Jahrhunderts. Historische Zeitschrift, Beiheft 39*, München, 2004, 347-370.

¹⁰¹ Böning, Holger: Weltaneignung durch ein neues Publikum. Zeitungen und Zeitschriften als Medientypen der Moderne. In: Burkhardt, Johannes – Werkstetter, Christine (Hrsg.): *Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit. Historische Zeitschrift, Beiheft 41*. München, 2005, 105-134.

¹⁰² Weber, Johannes, Daniel Hartnack – ein gelehrter Streithahn und Avisenschreiber am Ende des 17. Jahrhunderts. Zum Beginn politisch kommentierender Zeitungspressen In: *Gutenberg – Jahrbuch 69*. 1993, 140-158. Böning, Holger 115.

¹⁰³ Welke, Martin: Gemeinsame Lektüre und frühe Formen von Gruppenbildungen im 17. und 18. Jahrhundert: Zeitungslesen in Deutschland, In: Otto Dann (Hrsg.): *Lesegesellschaften und bürgerliche Emanzipation. Ein europäischer Vergleich*. München, 1981, 30. Schilling, Heinz 400-401.

¹⁰⁴ Böning, Holger 115-116.

¹⁰⁵ Dülmen, Richard van: Das Buch der Natur – die Alchemie. In: Dülmen, Richard van – Rauschenbach, Sina (Hrsg.): *Macht des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*. Köln Weimar Wien, 2004, 131-150. I would like to thank Lilla Krász for calling my attention to the book.





only in terms of military and diplomacy but also paid special attention to international publicity, as influencing them had become more and more part of efficient foreign policy.¹⁰⁶

Pamphlets informing great masses of the public also show the international political weight of the Kingdom of Hungary and the Principality of Transylvania in the 17th century. After the peace treaty of Westphalia both the Principality of Transylvania and the Kingdom of Hungary gained key role in a forming international war against the Turks. By the time of the wars of reconquering Hungary, however, the greatest international publicity was devoted to Imre Thököly, who had been condemned because of his pro-French politics. The Hungarian political elite did not have enough political connections, suitable means to gain long-term political guarantees from the international publicity that accompanied the Turkish war.

¹⁰⁶ Dagmar Freist: Öffentlichkeit und Herrschaftslegitimation and Gérard Sabatier: Ikonographische Programme und Legitimation der königlichen Autorität in Frankreich im 17. Jahrhundert In: Ronald G. Asch – Dagmar Freist (Hg.): *Staatsbildung als kultureller Prozess. Strukturwandel und Legitimation von Herrschaft in der Frühen Neuzeit*. Köln-Weimar– Wien, 2005, 321-351. 255-289. My research in Germany was made possible by the proposal F046270 and the Kuno Klebelsberg Scholarship. Hereby I would like to thank them for it.





Kálvinizmus a Bethlen-zászló tükrében

Trajtler Dóra Ágnes

„Felkél az Isten, elszélednek ellenségei;
és elfutnak előle az ő gyűlölői...”
(Zsolt. 68,2)

Bethlen Gábor fejedelem (1613-1629) „bíborzászlaja” 1620-ban megjelent *rölapok*on maradt fenn.¹ A *rölapok*nak hét variációja ismert, melyek csak betűeltérésekben különböznek. A hét variáció arra utal, hogy az ábrázolás nagyon népszerű volt, sokan érdeklődtek a zászló iránt. Az ábrázolást megőrző *rölapok*nak két főtípusa van, az egyik, ahol a zászló alatt, két hasámban rímes német nyelvű szöveg fut; a másik, amelyen latin és német nyelvű kartus van alatta a zászló legfőbb adataival.² Bethlen Gábor megbízásából készült, Besztercebányán, vörös anyagból, amelyre a fejedelem ábrákat és írást tétetett, majd a zászlót Thurzó Imrének adta át.

A zászlón tizenegy ábra szerepel.³ Török hadihajó, felette hét ágú csillag. A hajó irányából egy felhőből kinyúló kéz pálmaágot tart, melyet egy ellentétes irányból, szintén felhőből kinyúló kéz által tartott kard keresztez. A kard felirata: Consilio firmata Dei. A kard és a pálmaág metszete adja a zászló hangsúlyos, központi részét. Itt látható egy oszlop, amely egy bárányon és egy kettős horgonyon áll. Az oszlop közepén korona van, tetején jogar. Az oszlop fölött az égen nap van, Jahve nevének betűivel, a tetragrammatonnal, vagy más variánsokon kiírva: Jehova. A zászló szélén a 68. zsoltár kezdő verse található, latin felirattal. A Károli féle fordítás szerint: „Felkél az Isten, elszélednek ellenségei; és elfutnak előle az ő gyűlölői.”

Az ábrák külön-külön jól érthetőek, gazdag jelentéstartalommal bírnak. De több korabeli forrás is azt mutatja, hogy már a kortársaknak is értelmezhetetlen volt a zászló, ugyanis együtt, ilyen elhelyezésben megfejtethetlen, rejtélyes maradt.⁴ Még a *rölap*készítő is bevallja, hogy nem érti az ábrázolást, így verse a szimbólumokhoz kötött asszociációk és a külön-külön hozzájuk rendelt bibliai idézeteket összessége csupán.

Mivel a zászló ábrázolása *rölapok*on maradt fenn, az elemzők hajlamosak lehetnek elsősorban a német nyelvterületen élő *rölap*olvasóknak szóló propagandaként vizsgál-

¹ John Roger Paas: *The German Political Broadsheet 1600-1700*. Wiesbaden, 1991, 3. (1620 and 1621) /99-105. A *rölapok* Daniel Manasser nyomdájában készültek, Augsburgban.

² Varsányi Krisztina: Bethlen Gábor megjelenése a korabeli *rölapok*on. *KÚT*, 2007/3, 157-161. Varsányi „véres zászlónak” fordítja a korabeli *rölapok* Blutfahnen elnevezését.

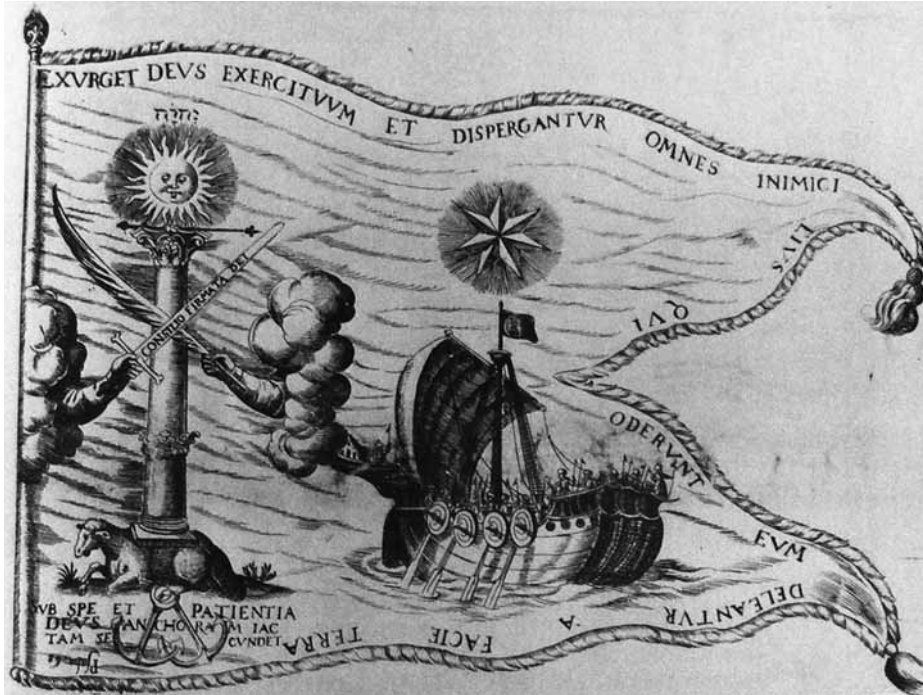
³ Az ábra és szövegelemzést Paas 1991, 3/105 oldalon lévő variáció alapján végzem. Köszönet az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárának és Régi Nyomtatványok Tárának vezetőségének, hogy engedélyezte a képek fotózását és közlését.

⁴ Varsányi 2007, 159-160.





ni. Bethlennek fontos volt az európai, Erdély hatalma mellett érvelő politikai propaganda, a fejedelem kiterjedt diplomáciai, valamint Erdély nemzetközi kapcsolatai miatt is. A harminc éves háború időszakában különösen fontos volt, mikor a fejedelem a Habsburg császár elleni táborhoz csatlakozott. De a zászló „érthetlensége” mégis arra utal, hogy nem a német területeken élő röplapolvasóknak szólt elsősorban. A zászló ábráinak elemzése előtt tehát újra fel kell vetni a megválaszoltnak hitt kérdést: hogy vajon kit akart megszólítani az erdélyi fejedelem rejtélyes „bíborzászlajával”?



Bethlent, az 1619-es hadjáratának megkezdésében, mind a szövetséges törökök, mind az erdélyi nemesek támogatták. Problémát a *Felső-Magyarországon élő rendek* jelentettek, az erdélyi had átvonulásának akadályaként. A császár ellenes tábor azonban egyre bővült, hiszen II. Ferdinánd abszolutista hatalma sok Királyi - Magyarországon élő nemest is a dinasztia ellen hangolt. A nyílt, protestánsok elleni politikájával a szabad vallásgyakorlat jogát sértve nemcsak vallási sérelmet, hanem a magyar rendek jogainak sérelmét is okozta. Ez pedig azt jelezte, hogy az uralkodó nem a nép javára, a rendekkel együtt kormányoz, hanem azok kizárásával; abszolutisztikus hatalomgyakorlása csak birodalmi érdekeket képvisel.⁵ S a tizenöt éves háború pusztításait nem felejtő katolikus

⁵ R. Várkonyi Ágnes: *Magyarország keresztútjain, tanulmányok a XVII. századról*. 1978, 353-357.





nemesség egy része is – látva az országrész kényszerű helyzetét – csatlakozott a kálvinista fejedelem hadjáratához.⁶

A zászló tehát egy nagyon speciális politikai helyzet, politikai és vallási dilemma tükröképe. Az 1619-1620-as időszakot tükrözi, mikor Bethlen bekapcsolódik a harminc éves háborúba, és a cseh és morva protestáns rendekkel szövetséget kötve, erdélyi seregével a császár ellen vonul. A fejedelem 1619 szeptemberének elején indult, és október 15-én a pozsonyi vár kapui is megnyíltak, összesen hat hét alatt az országrész és a királyi korona is az ő kezébe került.⁷ *Bethlen Gábor királlyá választása valós, aktuális politikai és vallási, bizonyos tekintetben felekezeti kérdéssé válik.* Leginkább a császár-hű katolikus nemesség számára jelent hónapokig elhúzódó dilemmát, hogy lehet-e a protestáns fejedelemmel a törvényes, felszentelt uralkodó ellen haddal vonulni? S még ha a törvényes uralkodó törvénysértő is, lehet-e vajon a törökökkel szövetséges Bethlen pártjára állni? Ebben a kérdéses helyzetben, a zászló célja, hogy a rendeket az erdélyi politika jogossága felől meggyőzze, a nemeseket a császárral szemben ellenállásra buzdítsa. Komoly feladata volt a meggyőzés, hiszen a fejedelem a császár „hátba támadására” indult, nem akart ütközetet vállalni a felső-magyarországi hadakkal, hiszen a két országrész magyar hadainak harca a sok pusztulást megélt Magyarország még mélyebb morális válságát hozta volna. S hogy erre nem került sor, abban Bethlen jól szervezett politikai propagandájának, melynek része a zászló is, valamint a felső-magyarországi császárellenes szervezkedés hatékonyságának volt fontos szerepe. Mi lehet a zászló szimbólumainak üzenete ebben a kérdéses történeti helyzetben?⁸

A nap, Jahve betűivel leggyakrabban az Istentől eredő, akarata által történő dolgokra utal; valamire, ami tudtával, egyetértésével, kegyelmével, jóváhagyásával történik. Ilyen például az a röplap, ahol V. Frigyes a csehek által választott protestáns király és felesége áll, kezükben a hatalmi jelképekkel: kard, jogar, pálmaág. A JHWH feliratú nap fénye kiárad a királyi párra, az ő hatalmuk legitimitását szimbolizálva.⁹

Ha az áradó fényben más-más tárgyat ábrázolnak, úgy bővül az átvitt értelmezés. Az Emblemata, a 16-17. századi szimbólumok gyűjteményes könyve, több példát is felso-

⁶ A nemesi felkelés politikai és vallási összefüggéseiről: Csetri Elek: *Bethlen Gábor életútja*, Bukarest, 1992, 90-102. *Erdély története*. Szerk.: Makkai László – Szász Zoltán, Budapest, 1988, 2/658-675. Benda Kálmán: *Habsburg – abszolutizmus és rendi ellenállás a XVI-XVII. században*. 1975, 19-37. Újváry Zsuzsanna: „Nagy két császár birodalmi között”. Budapest, 1984, 211-223. Kőpeczi Béla: Bethlen Gábor és állama. In: Századok 1981/4. 664-668.

⁷ A hadjáratról és a várak sorozatos önkéntes kapunyitásáról részletesen ír: Nagy László: *Bethlen Gábor a független Magyarorszáért*. Budapest 1969, 150-182.

⁸ Fontos hangsúlyozni, hogy a keresztény szimbólumok itt politikai és vallási propaganda eszközeiként vannak felhasználva; a zászlónak van teológiai vetülete, de nem vegytiszta dogmatikai rendszereken alapszik. A nyilvánosság és propaganda szerepéről bővebben: G. Etényi Nóra: *Hadszintér és nyilvánosság. A magyarországi török háború hírei a 17. századi német újságokban*, Budapest, 2003, 12-19, 77-85. A harmincéves háború hitvitái, vitairatai: Heltai János: *A nyomtatott vallási vitairatok Magyarországon a 17. század első felében (1601-1655)*. In: „Tenger az igaz hitről való egyenetlenségek vitatásának eláradott özöne...”: tanulmányok XVI-XIX. századi hitvitáinkról. Szerk.: Heltai János, Tasi Réka. Miskolc, 2005, 144-147.

⁹ John Roger Paas: *The German Political Broadsheet 1600-1700*. Wiesbaden, 1986, 2. (1616-1619)/254.





rakoztat.¹⁰ A karddal együtt jelenik meg a gondolat: „minden győzelem Istentől való”, a fényben álló jogarral pedig: „Isten adja a hatalmat, annak, akinek akarja.” Az uralkodónak fontos, hogy hatalmi jelképei mellett úgy jelenjen meg, mint Isten akaratából kiválasztott, legitim király. Ez a jelentéstartalom hangsúlyos a Bethlen-zászlón is.

A zászlón a nap alatt egy díszes, korinthuszi oszlop van. *Az oszlop a hatalom jelképe.*¹¹ Ilyen értelmezést mutat pl. az az 1620-as röplap-sorozat, amely a 30 éves háború eseményeit, résztvevőit allegorikus figurákkal ábrázolja. A császári sas először a cseh koronáért verseng az oroszlánnal, majd a hatalmat megszerezve már öt próbálják meg ledönteni, a németalföldi medve, braunschweigi szarvas és a róka, azaz a ravasz Bethlen Gábor.¹² Ezen a röplapon is érezhető a Bethlen elleni, őt negatív tényezőként beállító császári propaganda.

¹⁰ Arthur Henkel–Albrecht Schöne: *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart, 1682, a Göttingeni Akadémia hasonló kiadása 1967, p:1501, 1267.

¹¹ Más összefüggésben az oszlop jelenthet állhatatosságot, szilárd uralkodói jellemet, és bátorságot is. Itt azonban kulcsfontosságú, a hatalom oszlopként való értelmezés.

¹² Paas 1991, 3/389, 413.





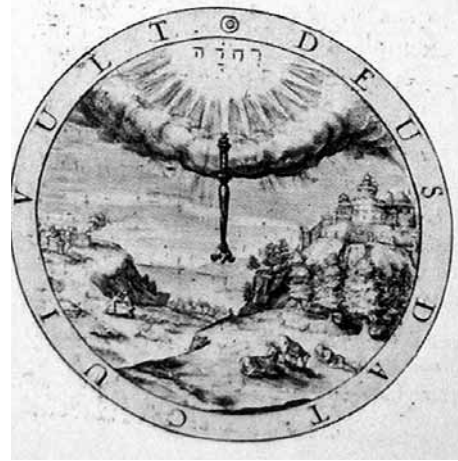
A zászlón lévő oszlop egy *báránynon és egy kettős horgonyon áll*, ahogy az alatta álló írás is mutatja: *tűrésen és reménységen alapszik*.¹³ A horgony a hit, reménység szimbóluma, alapja a Zsidókhöz írt levél 6, 19: „Ez a reménység lelkünknek biztos és erős horgonya...” A horgony a hitből fakadó remény szimbóluma, nem általánosan a reménységé, hiszen éppen a zsidó levél ad definíciót egyetlenként a bibliában a hitről: „A hit pedig a remélt dolgokban való bizalom, és a nem látható dolgok létéről való meggyőződés.” (Zsid. 11,1) A kettős horgonyt tehát leginkább „hitből fakadó, reménytelijes bizalommal” lehet lefordítani. A bárány bibliai alapja az Agnus Dei, Isten Báránya kép, Krisztus, aki áldozatával váltotta meg a világot. De ebben jelen van a teljes ószövetségi előkép, a páska bárány (2Móz12,1-14), a helyettes áldozat. A bárány némán szenvedő állat, szelíd és tűri a fájdalmat. Ezért van, hogy később a bibliai alapokon túl, ha nem is Krisztusra utal a bárány, akkor is a szenvedést, áldozatvállalást, hosszútűrést szimbolizálják vele. S ha bármilyen üldöztetés, ellenség, fenyegető halál, hosszantartó betegség sújtja az embert vagy a nemzetet, e kettő, amellyel az egyház válaszolni tud (Zsid. 6,12), vagy, amelyet egy vallásos fejedelem hatalma alapjaként tud megnevezni.

Ezt a hatalmat, – amely tehát Isten akaratából való, legitim, mert a jogart és koronát is (!) birtokolja, *tűrésen és reménységen alapszik* –, a *kard és pálmaág* jellemzi. Azaz hadakozás és béke, békére való törekedés. A zászlón mindkettő ugyanolyan hangsúllyal van ábrázolva, mindkettő egyenlő mértékben jellemzi a hatalomgyakorlást. Nem

¹³ „Sub spe et patientia Deus anchoram iactam secundet”. J.R. Paas 1991, 3/105.



a fejedelem tartja a kezében a kardot és a pálmát, mint például Frigyes és felesége a fentebb említett röplapon. Ezekről a politikai lépésekről nem egyedül a fejedelem dönt, nem ő kezdeményez önkényesen, hanem a felhőből kinyúló kéz tartja őket.



A felhőből kinyúló kéz a legtöbb esetben az Istentől jövő közvetlen beavatkozást, cselekedetet jeleníti meg. Ezzel a jelentéstartalommal van jelen azon a bibliai témájú ábrázoláson, ahol Noé bárkája felett a felhőből kinyúló isteni kéz egy kulcsot tart. A bárkát kívülről az Úr zárta be, tökéletes biztonságot adva ezzel a benne lévőknek.¹⁴ A másik képen egy sír felé nyújt kulcsot az Úr keze, hiszen az Ő kezében vannak (az élet és) halál kulcsai, Ő támaszt fel és nyitja meg az eget: „...íme, élek örökkön-örökké, és nálam vannak a halál és a pokol kulcsai.” (Jel. 1, 18)¹⁵



A zászló ábrázolása szerint tehát Isten keze nyújtja a kardot, így Bethlen Gábor hadjárata, fegyveres felvonulása a császár ellen jogos. A fejedelem – felső-magyarországi szemszögből kérdéses – politikai lépésében az Úr

¹⁴ Henkel- Schöne: *Emblemata*. 1844.

¹⁵ Henkel- Schöne: *Emblemata*. 1339. Az *Emblemata* tematikájában külön részt kap a felhőből kinyúló kéz ábrázolása. Lehet szó jó tulajdonságok, erények ábrázolásáról, például: megbízhatóság és hűség, kitartás a közösség mellett. Emellett Bethlennél többször megjelenik a felhőből kinyúló kéz páncélban, például az 1619-es, a fejedelmet ugrató lován ábrázoló röplapon, herkulesi, tehát igaz ügyért harcoló jelentésben. A három nyelvű röplap magyar szövege is ezt támasztja alá, de ott is, ahogy a zászlón is: a kard feliratos: *Consilio firmata Dei*. Így a szimbólum kiterjedt jelentéstartalma ellenére biztosnak mutatkozik, hogy Bethlennél az Isten által megerősített kard, az Úr keze által nyújtott kard értelemben használatos.





támogatását bírja, az erdélyi hadak felvonulása tehát jogos lépés. Ha a propaganda elég meggyőző, eloszthatja a politikai és vallási színezetű kételyeket, s a Királyi-Magyarország rendjeit csatlakozásra bírhatja. Ennél azonban a zászlón sokkal kritikusabb pont: a pálmaágat tartó felhőből kinyúló kéz.

A zászlón a pálmaág a török hadihajó felől nyúlik ki. A törökök felől érkeznek, de az isteni kéz tartja. Ezek szerint *a törökkel való béke Isten rendelése*. Ezt a csillag szimbolikája is megerősíti, az Úr útmutatását, iránymutatását jelképező hétágú csillag a hadihajó felett áll. Ezzel a fejedelem megindokolja, és vallási összefüggésbe helyezi kérdéses politikáját, és védekezik a vádakkal szemben. A fejedelem megítélése ugyanis a törökkel való szövetsége miatt vált szélsőségesé. A császárhű propaganda Bethlent „törökösnek”, Mohametes Gábornak”, ravasznak, alattomosnak, vérebnek állítja be. A korabeli rölapok Bethlent turbánnal a fején ábrázolják, s úgy állítják be, mint aki hatalmát arra használja, hogy a töröknek „ajtót, ablakot nyitva” a kereszténység védőbástyáján pusztulást, bajt hoz Európára.¹⁶ A súlyos vádakra udvari prédikátora, Alvinci Péter válaszol, megmagyarázva, hogy mindez Erdély kényszerű politikájából fakad: „... valamiféle végzetes szükségből, – az uralkodók kölcsönös viszályai, gondviseletlensége, rákhoz hasonló segítségük miatt annyi erősség elvesztése után – akaratunk ellenére kényszerültünk arra a balsorsú próbálkozásra, hogy a kereszténynek örökös ellenségétől inkább évenkénti ajándékozással adózva váltsuk meg a békét, semmint, hogy hazánk végső pusztulását meglássuk.”¹⁷

Az ábrázolás összetett szimbolikájából kimutatható, hogy a zászlónak nemcsak egy, központi gondolat-, és érvrendszerre felfűzhető üzenete van. Bethlen mindkét országrész szemszögéből érvel politikája mellett és védekezik a vádak ellen. Több gondolatréteg egyszerre van jelen, mindegyik nagyon specifikus és országrészhez köthető, így érthető: miért volt értelmezhetetlen a zászló a német területen élőknél. Bethlen Gábor érvelése tehát egyszerre több síkon történik, üzenetét két ellentétes politikai és vallási ideológia mentén kell egy időben kifejeznie. Emellett a gondolatrétegekben az *érvelés szempontjából meghatározó kálvinista elemek* is találhatók, amelyek nélkül szintén nem lehet teljes a zászló értelmezése.

Az első gondolatréteg Felső-Magyarország szempontja, politikai állásfoglalása. Ott az európai összefogásban és a keresztény egység segítésében reménykednek. Bízunk benne, hogy a császár ütőképes haderőt tud kiállítani a török ellen, s igazuk van, Erdély nem rendelkezik ilyen haderővel. A császári segítség azonban nem hatásos, s a tizenöt éves háború rossz tapasztalatai a hatalmas véráldozatra és sikertelenségre emlékeztetnek.¹⁸ Erre utalnak Alvinci fentebb idézett sorai is, az uralkodó „gondviseletlenségére”, hogy nem ért oda időben a segítség, hogy birodalmának más viszályáival volt elfoglalva.

¹⁶ Varsányi 2007, 132-150. Benda Kálmán: *A törökkor német újságirodalma a XV – XVII. századi német hírlapok magyar vonatkozásainak forráskritikájához*. Budapest, 1942, 73-76.

¹⁷ Alvinci Péter: A nemes Magyarország panaszainak megoltalmazása, In: Alvinci Péter: *Magyarország panaszainak megoltalmazása és válogatás prédicióiból, leveleiből*. A kötetet válogatta, címadó rölapot fordította, jegyzettel ellátta és utószót írta: Heltai János. Budapest, 1989, 84.

¹⁸ Benda Kálmán: A késő reneszánsz korának gazdasági, társadalmi és politikai összetevői Magyarországon. In: *Szenci Molnár Albert és a magyar késő-reneszánsz*. Szeged, 1978, 91-106.





Erre mondja Bethlen, hogy a császár hatalma jogtalan, hiszen nem a népért, felelősen uralkodik, nem véd meg, nem tesz semmit az ellenséggel szemben. S ebből egyértelműen következik a kálvinista gyökerű ellenállás joga. *Jogos szembe menni a császárral, mivel hatalmával nem az ország érdekeit szolgálja.*

Ez az érvelés három további tényezőt használ fel ideológiai alapként. Az első, amit Kálvin az Istitutióban fogalmaz meg: „És itt tűnik ki (Isten) csodálatos jósága, valamint hatalma és gondviselése. Mert majd az ő szolgálai közül támaszt nyilvános bosszúállókat és parancsolatával látja el őket, hogy megtorlást vegyenek a bűnös uralkodásért és hogy az igazságtalan módon elnyomott népet a nyomorult balsorsból kiemeljék...”¹⁹ Egy idegen uralkodó, akinek Istentől mandátuma van, megdöntheti az addigi királyságot.²⁰ A kívülről érkező hatalom, amely megdönti a zsarnokot, mint Cyrus Babilont, az egyetlen fegyveres támadást alátámasztó rész Kálvin érvelésében.²¹ Bethlen ezt emeli ki, és értelmezi önmagára. Az 1560-as évektől azonban a *kálvinizmus*, amely már ezt a részt tágabban értelmezi, - és nem feltétlenül köti egy másik uralkodó személyéhez -, a nép jogának tekinti az ellenállást. Ennek rokon gondolata a *rendi ellenállás* joga, a magyar rendi politizálásban. A kálvinista gyökerű ellenállás és a rendi ellenállás összefonódásának jó példája a Bocskai szabadságharc ideológiai háttere, ahol a rendek az Aranybulla 31. pontjára, az ellenállási záradékra hivatkoznak, mivel a konkrét kálvinista érveket a császár azonnal elutasította volna.²² Bethlen tehát akár Kálvin, akár a kálvinizmus, akár a rendi ellenállás jogával érvel, mindenképp a hadjáratához való csatlakozás jogosságát tudja bizonyítani. *A kard Istentől való.*

Az Erdélyhez köthető gondolatrendszerben, Erdély léte reménység a magyar szuverenitás visszanyerésére, amint ezt, Bocskai végrendeletében megfogalmazza. Ugyanakkor létéből fakad, és már létrejöttékor hordozta, hogy kényszerhelyzetben van, kényszerpolitikát kell folytatnia két nagyhatalom árnyékában.²³ A teljes pusztulás elkerülése érdekében szövetséget kell kötnie a pogány törökökkel. Bethlen megindokolja ezt a lépést, és a felhőből kinyúló kéz tartotta pálmaággal utal arra, hogy ez is lehet Istentől való. A törökök ajánlják fel a békét, egyfajta kegyelem, hogy el lehet fogadni azt, és nem pusztul el az országrész. A béke megkíméli a lakosságot, megtartja erejét és Erdély fejlődésnek indulhat. Újra indulhatnak olyan folyamatok, melyekhez szükséges az ország-

¹⁹ Kálvin János: *A keresztyén vallás rendszere*. (1559) ford.: Ceglédi Sándor–Rábold Gusztáv, Pápa, 1910, II/776.

²⁰ Kálvin nem ír a nép lázadásának jogáról, sőt a végsőig engedelmisségre inti őket. Imádkozásra és bűnbánatra hív akkor is, ha az uralkodó valóban zsarnok, mivel Isten „felkentje” őt. „... tisztelettel, vallásos kegyelettel tartozunk a legszélső határig minden előljárónknak, akárminők is azok.” uo. 775.

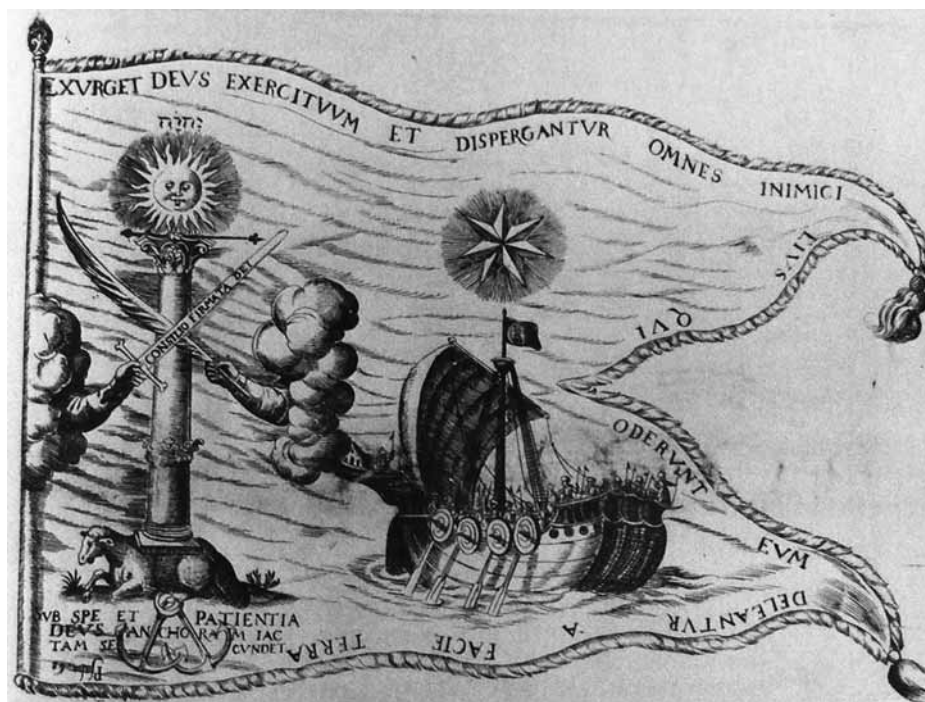
²¹ Ladányi Sándor: „Református teológiai motívumok a Bocskai-szabadságharcban” In: *Studia Caroliensia* 2006/1. 57-60.

²² Benda Kálmán: *Habsburg – abszolútizmus és rendi ellenállás a XVI-XVII. században*. 1975, 46. A Bocskai-örökségről: Újváry 1984, 157-191, Benda Kálmán: *Bocskai István*. Budapest, 1993, 160-182. G. Etényi Nóra: Religió és rebellio. A Bocskai-szabadságharc a korabeli publicisztikában. In: *Studia Caroliensia* 2006/1. 61-72. Kees Teszelszky: A Bocskai-korona mítosza. A koronázás körülményeinek leírása a fikció és a valóság tükrében. In: *Magyarország védelme Európa védelme*. Szerk.: Petercsák Tivadar, Berecz Mátyás. *Studia Agriensia* 24. Eger, 2006, 239-245.

²³ Hegyi Klára: *Török berendezkedés Magyarországon*. Budapest, 1995, 21.



rész stabilitása. Kemény János visszaemlékező szavaival: „Ab anno 1588 Erdély mind háborúságban, veszedelmezésben forgott usque annum 1613. Ekkor választott Bethlen Gábor, és ekkor szűnt meg az háborúság, úgy hogy noha az országon kívül viseltetett hadakozások feliciter voltanak, de az haza földét ellenség lova lába nem nyomta... Az említett idő alatt terjedt vala hirtelű híre neve az magyar nemzetnek, és birodalma is Erdélynek, kezdett vala tárházok lenni az erdélyi fejedelmeknek, épültek várak, városok, kastélyok, udvarházak, templumok, szaporodott sok jó vitézlő rend, és bővölködtek tudós tanító és professzorok...”²⁴



Mind a békére, mind a hadakozásra Bethlen egyfajta kálvinista predestinációs- és kiválasztottságtudattal tekint.²⁵ Ő Isten által kiválasztott fejedelem, akinek feladatok adtak. Mivel pedig az uralkodó az Isten gondviselésének eszköze a nép számára, fontos, hogy az ország lakosainak érdekében politizáljon. Ha kell hadakozás, ha kell, békekötés a feladata. Isten az, aki rámutat, hogy a fejedelemnek hova kell fordulnia, s

²⁴ Kemény János: Bethlen Gáborról, In: *Erdély öröksége, Erdélyi emlékirók Erdélyről IV - A fejedelem (1613-1629)*. Budapest, 1994, 66.

²⁵ Makkai László: Bethlen Gábor és az európai művelődés. In: *Századok* 1981/4. 675-677. Bethlen kiválasztottság tudata fogalmazódik meg 1619. augusztus 18-án, Rákóczi Györgyhez írt levelében, s így ábrázolja őt Milotai Nyilas István és Keserői Dajka János is.



ekkor a zászló szimbólumai szerint - Erdély kényszerű helyzetében – a csillag a török hadihajó felett állt. Ez a hadihajó azonban úszik a tengeren, nincs szilárd alap alatta, mint Bethlen oszlopának. Talán véletlen az ábrázolás egybeesése, de az oszlop és a hadihajó egyvonalban vannak, innen tudatosnak látszik a párhuzam, hogy míg az egyiket hullámok és víz veszi körül, addig a másik a szárazföldön (!) ülő bárányon, és a szárazföldből is lehajló kettőshorgonyon áll. A törökök remélt „ideiglenességét” a zászló körül futó 68. zsoltár is sejteti, az ellenség, amely megrémülve elfut az Isten haragja elől, nem feltétlen csak a császári seregre vonatkozik...²⁶

S van a zászlónak egy mélyebb gondolati-rendszere, a harmadik, amely mindhárom országrész lakosaiban benne él. Egy olyan vallási-etikai vonzatú történelemszemlélet és értelmezés, amely a *török hódoltság kialakulásával formálódott a 16. század folyamán*.

Az ország a kereszténység védőbástyája. Krisztus ügyéért harcol a pogány török ellen. Méliusz Juhász Péter, egyik imádságában így fogalmazza meg: „Szent Úr Isten... te adsz diadalmat... Szent Fiadért, a te neved tisztességéért, nyomorultak, özvegyek, árvák oltalmáért... adj erőt, hogy ez hitetlen pogányt, ki káromolja a te nevedet... adjad, győzhessem meg. Tanítsd ujjamat a bajvívásra és karomat az hadra, adj észet, bátor szívet, bizodalmat. Mert én a te nevedben való bízotmban vettem föl a bajt... ím szembe megyek a te ellenségeddel, te nevedben. Ámen.”²⁷

Ezzel összekapcsolódott az Isten büntetését, ostorcsapásait elviselő nemzet képe.²⁸ A védőbástya és a büntetést elszenvedő nép képe együtt módosult és vezetett egy speciális magyar Agnus Dei értelmezéshez. A magyarok helyettes szenvedése a bűnök miatt, a keresztények helyett olyan, mint Krisztus szenvedése a kereszten értünk. A nép is lehet Isten báránya, Krisztussal együtt szenvedést és halált vállaló. Így a bárány szimbólumnak kollektív értelmezése lett. Emellé a bárány kép mellé társult a „kalapács és üllő közé” szorított nemzet megfogalmazása, Pázmány előtt már Méliusznál: „A farkas minket magyar bárányokat bánt, s íme, az oroszlánhoz, medvéhez esünk oltalomért.”²⁹

A *vitészség, tűrés és reménység* eszménye az, mely etikai tartalmával, a szenvedést magasabb jelentéstartalommal töltötte meg, s fogódzót nyújtott a hódoltság területén és a határ mentén élők számára. Mikor a Bethlen-zászlón a *kardot, bárányt és horgonyt* látjuk, feltételezhetjük a harmadik országrésszel való lelki közösség felvállalását is. A

²⁶ A tengeren úszó török hadihajó olyan asszociációt mutat, hogy bár nagyszámban, katonai erővel hódítóként vannak jelen, hatalmuk átmeneti és ingatag, ittlétüknek nincs szilárd, legitim alapja. A fejedelem nem tudhatja, hogy meddig áll itt a hadihajó, a remény hangsúlyos, hogy egyszer majd elúszik a tengeren. A török hatalom „ingatagsága” nem történelmi jövőbelátás, hiszen a birodalom politikai és gazdasági értelemben szilárd, tartja a határait, éppen ezért is kell a békét „megváltani” tőle, szövetségre lépni vele, vagy más nézőpontból a jelen helyzettel alkut kötni. A tenger ingatagsága tehát nem politikai, hanem elvi megfogalmazás, melyhez szorosan kötődik a vallási indoklás is: a török jelenléte az Isten szemében ideiglenes, az Isten szemében nincs semmilyen szilárd alapja. Vö.: A törökök mint flagellum Dei, a megbocsátás idején el fognak tűnni.

²⁷ Méliusz Juhász Péter: A bajvívók, hadakozók könyörgése. In: *Tanulmányok és szövegek a magyarországi református egyház XVI. századi történetéből* (Studia et acta ecclesiastica) Budapest, 1973, III./348.

²⁸ Bitskey István: *Virtus és religio*. Miskolc, 1999, 93-100.

²⁹ Németh Balázs: „...Isten nem aloszik, rejkánk pisleng...” Budapest, 2005, 245-246.





katolikus oldalon Pázmány hangsúlyozza, hogy Isten haragja, tehát a török uralom nem lehet végleges, az elkövetett bűnöket jóvá lehet tenni.³⁰ A lutheránus wittenbergi történet szemléletben is a bűnbánat és a megtisztulás után Isten eljövendő kegyelme nyújt reményt. Kálvinnál azzal a hangsúlyos többletjelentéssel bővül a tűrés és szenvedés, hogy akiket az Úr kiválaszt, azokat semmilyen nehézség és történeti kor, ellenség nem vehet ki ebből a kegyelmi állapotból. A bárányok horgonya tehát az Isten gondviselése, hogy az üdvösségüket eleve elrendelte, elkészítette, a Mindenható azokat terveiben őrzi;



életük el van rejtve a Krisztusban, így az Életük felől aggodalmunk nem lehet.

Összefoglalva: a Bethlen-zászló az 1619-1620-as időszakot tükrözi, a fejedelem a Királyi –Magyarország nemeseit biztatja az erdélyi hadakhoz való csatlakozásban. Főként a katolikus nemesség politikai meggyőződésére próbál hatni. Református fejedelemként hangsúlyozza, hogy a kálvinista uralkodó hatalma lehet Istentől való, legitim. Birtokolja a jogart és a koronát is. Kálvinista többletjelentést kap a nap és Jahve betűi, a csillag és a felhőből kinyúló kéz. Ezek mind Isten jóváhagyását, támogatását mutatják Bethlen hadjáratának és a törökkel való szövetségének kérdésében is. Mindkét politikai lépése jogos, hiszen mint kiválasztott, az Isten által feladatokkal megbízott fejedelem hajtja őket végre. Emellett harcával a szabad vallásgyakorlás jogáért, tehát a magyar rendek jogaiért küzd. Békekötésével Erdély megmaradását és az országrész lakosainak nyugalmaát védi. Az ideiglenes béke mellett azonban, az uralkodónak és népének türelme és reménysége van afelől, hogy: „Felkél az Isten, elszélednek ellenségei; és elfutnak előle az ő gyűlölői...”

³⁰ R. Várkonyi Ágnes: Erdély és a törökkérdés Pázmány politikájában. In: *Europica varietas – Hungarica varietas*. Budapest, 1994, 47-49.





TVIS SERVANDA_{symposion}

Vallásos hit és művészet a nem-nyugati civilizációk körében

Segesváry Viktor

Bevezetés

Minden kultúrának középpontjában egy vallásos hit áll, bár ez egyes esetekben, mint a kínai kultúra, nem a mi értelmünkben felfogott vallásos meggyőződésben, hanem a transzcendentális, tehát az emberi létet meghaladó perspektíva felé való törekvésben nyilvánkozik meg. A vertikális vetületnek ez az elsőbbsége fejeződik ki a kínaiaknál az ősök tiszteletében, akik már elhagyták ezt a földi létet, s így az emberi egzisztencián kívül eső térben találhatók (anélkül, hogy ez a hit a halhatatlanság eszméjét is magában foglalná), vagy a természeti világ hatalmasságának elismerésében. A civilizációs analízis szempontjából a monotheista vallásos hit a transzcendencia átérzésének legteljesebb kifejezője, hiszen a fentebbi meghatározás semmiképpen sem változtatja meg univerzális jellegét, és a keresztyénség esetében hitünk szoteriológiai tartalmát sem.

A vallásos hit vagy a transzcendencia átérzése ihleti a kultúra többi összetevőit: az erkölcsöt, a filozófiai gondolkodást, a művészeteket, a tudományokat, a jogrendszert, vagy bármely más spirituális vagy teremtő elemet. A kultúra viszont alapját képezi annak a civilizációnak melynek középpontjában áll, mert a kulturális feltételek határozzák meg a társadalom életét, a gazdasági és politikai tevékenységet, az emberek életmódját, s mindazt, ami egy emberi társadalom létét kialakítja és befolyásolja.

Itt a vallásos hitről szólunk és nem a teológiai gondolkodásról, amely tulajdonképpen a tudományok körébe esik, pontosan azért, mert az a hit, amely az emberekben él, életüket uralja, a fő alkotó ereje a különféle kulturális tevékenységeknek. Meg kell azt is jegyezni, hogy teológiai gondolkodás csak egyes vallásokat, még pedig a monotheista vallásokat jellemzi – a keresztyénséget, a judaizmust és az iszlámot – a többi vallásokban, mint a buddhizmus vagy a hinduizmus különféle változatai, nem lehet rendszeres teológiai gondolkodásról beszélni, mert ezekben a hit tételei vagy leíró, vagy elbeszélő, vagy művészi formában jelentkeznek.

A vallásfilozófia értelmében a művészet viszonya a hithez abban nyilvánul meg, hogy mi a viszonya a szépnek, melynek kifejezését egy művész keresi világának és saját életének tapasztalataiba beágyazva, az igazhoz és a jóhoz, amelyeket a hit tanítása határoz meg. Ebben az értelemben a szépség kifejezése a hitnek megfelelően a megváltozhatatlanság vagy örökkévalóság birodalmába tartozik, mert egy a transzcendens perspektíva által meghatározott értékrendszer része.





Különösen figyelniük kell a tér és idő-felfogására az egyes civilizációkban, mert ezek annyira különböznek a mi nyugati civilizációnkban elfogadott tér és idő képzetektől, hogy szinte lehetetlen magunkat beleélni ezeknek a más embervilágoknak kulturális atmoszférájába. Ez a szemléletbeli különbség jelenti, például, az egyik legnagyobb nehézséget számunkra a hindu művészet alkotásainak megértésében. Így a nyugati civilizáció klasszikus korában és más civilizációk körében a művészek és gondolkodók nem hitték, hogy valami újat találnak fel, valami újat teremtenek, mert meg voltak győződve arról, hogy csak újra feltárják a múlt gondolatait és alkotásainak szépségét műveikben, melyek az idő végtelenségében helyezkednek el (*philosophia perennis*). Erich Frank szerint a nagy változás Augusztinusszal következett be a keresztyén kultúrán belül, mert:

„Az emberi élet” – Augusztinus szerint „nemcsak egy természetes folyamat. Egy egyedülálló, megismételhetetlen esemény; egyedi történetében minden új és semmi sem a réginek a változata. A görög filozófusok számára a történelemnek egy ilyen felfogása ismeretlen volt... [A görög történészek például] a Mindenség kialakulását, mint egy természetes folyamatot tekintették, amelyben minden újra megtörténik a természet újraszülető ritmusaiban, tehát semmi új sem történik,”¹ vagyis semmi új nincs a nap alatt.

A hindu vallásos mitológia úgy képzei el a Mindenség fejlődését, mint egy biológiai folyamatot, melyben minden fokozatosan romlik, tönkremegy, és végül elpusztul. Amikor az egész már teljesen dezintegrálódott, a sötét, végtelen kozmikus éjszakában újra kezdődik az egész folyamat, s újraszületik a Mindenség az előző ciklus kezdetéhez hasonló tökéletességben. Ez az idő-tudat, mely messze meghaladja az egyén és még a species perspektíváját is, a természetnek magának a temporális perspektívája – itt nincsenek századok, csak millió évekre terjedő korszakok.

A művészi kifejezőmód természetesen mindig a korhoz és ezért az uralkodó ízlésekhez és technikákhoz kötött; így, például, Indiában, Visnunak és Buddhának ugyanazon korban való ábrázolása hasonló jelleget mutat fel. Hasonlóképpen az a tény, hogy a művészek minden korban patrónusaik megrendelésére dolgoztak, ugyanannak a művésznek a stílusát és kifejezőmódját is megváltoztathatja a megrendelő ízlésének megfelelően.

Ebben a rövid tanulmányban az iszlám, a hinduizmus, a buddhizmus, a konfucianizmus és taoizmus, valamint az afrikai polytheista vallások viszonyát tárgyaljuk e kultúrkörök művészetével, mely sokszor csak a népművészetekben jelentkezik.

¹ Frank, Erich: *Saint Augustine and Greek Thought*. Cambridge, Mass., 1942, 9-10.





1. Vallásos hit és a művészet viszonya az iszlám világában

Az iszlámban nincs különbség a földi és a túlvilág között abban az értelemben, hogy mindkettő a Mindenható szuverenitása alatt van, s az iszlám név maga az Isten uralmának való teljes alávetést jelenti mindkettőben. Ebben az értelemben azt lehet mondani, hogy a két világ integrált, egy egységet képez, s a vallásos törvények egyaránt érvényesek mind a földön, mind a mennyekben. Ezért lehet azt mondani, hogy az iszlám minden síkon – lét, társadalom, politika – az egységet hangsúlyozza, melyet az *'umma*h szó fejez ki. Az iszlám egész esztétikájának célja az, hogy a lét és a mindenség alapvető egységét fejezze ki – az Isten fenséges egységének és transzcendenciájának vetületében (*tawhid*)²

Ennek ellenére nem lehet azt mondani, hogy az iszlám művészete *ipso facto* a vallásos hitből ered, mert a miniatűr festészet vagy a kézművesség termékeinek jó része, mint, például a szőnyegszövés, nem sorolható a vallásos művészet alkotásai közé.

A Próféta mondásait tartalmazó Hadith nem engedi meg az emberi vagy állatformák művészi ábrázolását³ elsősorban azért, mert ez bálványimádáshoz vezethet. Ugyanakkor az is oka volt ennek a tilalomnak, hogy az ember nem utánozhatja az isteni teremtet, mintha hasonló teremtő erővel rendelkezne, mint az, aki a világot alkotta. Élő lények megjelenítését a teremtő Isten kihívásának tekintették, ami a legsúlyosabb bűnök közé tartozott. Ugyanakkor vannak olyan irányai az iszlám művészetnek, mint, például, a régi Perzsiában meghonosodott miniatűr festészet, amely tulajdonképpen egy elhajlást jelent az iszlám hitének követelményétől. Ezt a művészetet így profánnak kell minősíteni, vagyis nem a vallásos hit által inspiráltak, bár néha vallásos műveket is díszítenek, mint a Korán lapjait. E tilalom miatt a muzulmán művészek olyan elemekhez folyamodtak, mint a kalligráfia, geometriai formák és növények és virágok absztrakt, idealizált képei, amelyekkel a szabad felületeket díszítették.

A muzulmán alkotók művészetüket, mint szolgálatot fogták fel, mellyel megszépíthetnek egy ábrázolt tárgyat, vagy meggazdagíthatnak egy meghatározott környezetet. Nem helyezték előtérbe saját egyéniségüket, nem akarták saját meglátásaikat továbbítani a szemlélőknek, mert minden művükön keresztül csak Allah, a Mindenható tanításait óhajtották továbbadni, megértetni, elfogadtatni. Ezért a muzulmán művészet perspektívája az idő meghaladása, tehát a művek nem a feltarthatatlanul elmúló időben helyezkednek el.

A többi civilizációk művészei alkotásaihoz hasonlóan a muzulmán művészek sem a fizikai forma egyszerű reprodukálást keresték, hanem a tárgyak mögött felismerhető lényeket, azok valós jelentését. Ugyanakkor nagy hangsúlyt fektettek a formális egyensúlyra az egyes művek részei között, vagyis a különféle elemek szimmetriájára, mert

² La-ilaha-ill-Allah (nincs más isten, mint Isten). *Korán*, 112:1 verse.

³ Meglepően a Koránban nem található tilalom emberi formák reprodukciójára, mint az Ótestamentumban, csak az egyedüli Isten voltára vonatkozó versek, mint, például, 4:48.. A Hadithban, többek között, a következő helyekre kell utalni: 7. kötet, 32. könyv, 834. és 835. számú.; vagy 7/72/837, 839, 840 és 842.számú történetek.





igen kifejezett érzékük volt az iránt, hogy mi a szép. A szép magának Allahnak egyik tulajdonsága (ezt mutatja egyik neve is, al-Jamil, a Szépséges), aki szereti azt, ami a szép. A muzulmán esztétika előírása szerint a szépnek mindenütt ott kell lennie, mindent át kell hatnia.

A vallásos művészeti ágak közé sorolhatók

– A *kalligráfia* az arab írás használatát jelentette, ennek művészi megjelenítését.⁴ Az arab nyelv igen nagy fontossággal bírt az iszlám világában, mert mint a Próféta nyelve, ez volt az isteni kijelentés hordozója, közvetítője, továbbadója, s az iszlámban nincs fontosabb feladata a hívőnek, mint olvasni és recitálni a kijelentés, a Korán verseit. Így a kalligráfia a szakrális világ megtestesítője. A betűk formái szimbolizálják az állandóság és a változás egymást követő örök mozgását, s ezen keresztül a teremtest magát. Az arab nyelv nagyban hozzájárult a meghódított területeken talált és jórészen átvett kulturális hagyományok egységesítéséhez és így minden muzulmán országban elfogadott művészeti elemmé vált.

Általában két írásfajta használtak a kalligráfiában: az u.n. kufic típust, egy igen stilizált és erősen szögesített írást, vagy a bashki típust, mely gömbölyűbb betűket használt, sokkal folyékonyabb volt és könnyebben lehetett olvasni. A kalligráfiát, mint díszítő elemet az épületek falain találhatjuk, valamint vázákön, edényeken, fémből készült tárgyakon, selyemből vagy más anyagból készült szöveteken és szőnyegeken.

– Az *építészet*, melynek elsősorban a mecsetek a legfőbb alkotásai, de jellegzetes vonásait átvették világi épületek létrehozásában is, mint a karavánszerájok vagy paloták. A mecset tulajdonképpen nem más, mint a természet harmóniájának, rendjének és békéjének újratemetése, melyben az imádkozó bensőjében a mindenségbe, a természet ritmusaiba éli bele magát. A mecset belső terének ritmikus felosztása az oszlopok és a boltívek által a természetnek, a kozmikus egzisztenciának a ritmusát jelképezi, így szakralizálja ezt a teret. A mecset tehát a maga egészében a muzulmán spiritualitást fejezi ki.

Ezért a hívő ugyanazt érzi, ugyanolyan lelki és érzelmi hatásokat tapasztal meg, ha az egyik Indiában lévő vagy a marokkói Fezben épült nagy mecsetben imádkozik. Ez a légkör alakítja ki a teljes közösség érzését, ami abban is kifejeződik, hogy a mecset nemcsak az ima vagy a kultusz helye, hanem egyúttal a közösség tagjainak találkozóhelye is, ahol egyesek összejönnek, megbeszélik világuk legújabb eseményeit, vitáznak, míg a diákok tanulnak és egymást segítik.

Az iszlám építésze három újjátással gazdagította a más kultúráktól átvett elemeket. Ezek a következők:

- A csúcsosodó hídív vagy ívbolt,
- A téglából összerakott kupola, és
- A szintén téglából készült árkádok.

⁴ Lásd Bruckhardt, Titus: *Arab or Islamic Art? The Impact of the Arab Language on the Visual Arts*. Studies in Comparative Religion, Vol. V, No. 1, (Winter 1971), www.studies.in.comparative.religion.com





Ugyancsak egyedi alkotása a muzulmán építészetnek a minaret, a mecsetből kimagasodó torony, melyről a müezzín hívja a hívőket imádságra a nap öt időpontjában, és a mecsetekben eltemetett kiváló emberek kimagasló sírboltjai, sokszor kis tornyokkal díszítve. Az épületek belső, de néha még a külső felületét is, stukkóval, szalagszerű formákkal vagy színes kerámiákkal (cserepekkel) díszítették.

A *díszítés* az iszlám művészet szintén alapvető része; ebben a szimmetria, a formák és absztrakt reprezentációk folyamatos ismétlésének vizuális fontossága kiemelkedő. Ez a tulajdonság ugyancsak szimbolikus, mert az életérzésnek a mindennapi valóságon túli, az univerzum végtelenébe, egy magasabb létrendbe való kiterjesztését sugallja.

Mint díszítő elemeket, geometriai formákat és növények és virágok stilizált reprodukcióját találjuk, s a legismertebb díszítő eleme az iszlám művészetének az *arabeszk* volt. Ez nem más, mint az akantusz növény leveleinek stilizált formája. Ezen kívül több más egy síkban, tehát laposan ábrázolt, fény és árnyék nélkül reprodukált növényt találunk a díszítő elemek között, valamint képzeletbeli növényeket is, melyeket különféle valóságos növények tulajdonságaiból hoztak létre a művészek. A geometriai formákat úgy tekintették, mint a mindenség rendjének megjelenítőit, melyek segítik az embereket Isten valóságának megértésében. De éppen azért, hogy megmutassák, hogy egyedül az Isten tud tökéletes munkát végezni, minden ilyen formában lehet egy tudatosan elkövetett hibát találni.

2. A művészet és a vallás viszonya Indiában

Az 5.000 éves kulturális múltra visszatekintő India⁵ mind a népesség etnikai eredete, mind a vallásos és kulturális sokféleség szempontjából egyedülálló a világban. A népesség 80 százaléka Hindu, de megtalálhatók a többi nagy világvallás képviselői is a buddhizmus kivételével, mely ugyan Indiában született, de ma már nincsenek követői.

Az indiai művészet a vallás és a misztikum által inspirált, inkább szuggerál, mint sem megállapít; a vallás és a filozófia tükrében mutatja meg a nép életét és problémáit, ezért legjobban a hagyományos reprezentációval lehet jellemezni. Ez a művészet a Mindenség nagy igazságainak megértésére akarja elvezetni a szemlélődőt, hogy bevezesse a materiális és spirituális földi élet és a mennyei valóság titkaiba. A festők a pasztelltől, a szénig és növényből készített festőanyagokig mindent felhasználtak, míg a szobrászok és dombormű alkotók márványba és kemény kövekbe vésték műveiket. A világ egyetlen ősidőkből fennmaradt épülete, a Taj Mahal, egy teljesen márványból alkotott remekmű.

A hindu mitológia szerint a négy megismétlődő világkorszak utolsó fázisában – a Kali Yugában – élünk. A kétezer éves Visnu Purana, a hindu mitológia ma elérhető leg-

⁵ A világ négy legrégebbi civilizációjának egyike az Indus-völgyi vagy Harappa civilizáció, mely Kr.e. 2.500 és 2.000 között a mai India területén virágzott.





jobb forrása, ezt a kort a következőképpen jellemzi Heinrich Zimmer lerövidített, tömör összegezésében.⁶

„Amikor egy társadalom abba az állapotba kerül, hogy a rangot a tulajdon nagysága határozza meg; amikor a gazdagság az erény egyetlen ismérve; a szenvedély az egyetlen kapocs a férj és feleség között; a csalás a siker biztosítéka; a szexualitás a szórakozás egyetlen formája; és amikor a külsőségeket összetévesztik a belülről fakadó vallásos hittel...” ez a Kali Yuga kora.

A bevezetésben jelzett 'időtlen idők' temporális perspektíváját a hindu vallásban a *Maya* fogalma fejezi ki. Mindaz, amit átmenetinek, változónak, elröppenőnek vagy újra és újra visszatérőnek tekintünk, a hindu bölcs szemében nincs, nem valóságos; ezzel szemben mindaz, ami elpusztíthatatlan, megváltozhatatlan, állandó és örök, az a valóság. Amikor a mindennapi tapasztalatok és érzékeink által jelzett benyomások jelentik az emberek, e veszendő és a természet körforgásában (*samsara*) újjászülető teremtmények számára a valóságot, addig nem értik meg a *Maya* jelentőségét; de amikor az emberi lény ezek elmúló, elröppenő tulajdonságát észreveszi, és mint illúziót, hamis látomást vagy az érzékek csalóka játékának eredményét érti meg, akkor megérti a *Maya* lényegét. A *Maya* a látszat, a mesterséges és a valótlan uralma, mely a teremtett világot jellemzi. A *Maya* maga a lét. Végeredményben a *Maya* nem más, mint az ellentétek azonossága, az energiák egyidejű és ugyanakkor egymást követő folyamata, mert a *Maya*-ban az isteni hatalom nyilatkozik meg. A látszólagos ellentétek tulajdonképpen azonosak, a Brahmant megjelenítő Vishnunak, a Mindenség urának két arcát képviselik.

A hinduizmus nemcsak egy vallás, hanem egy különleges életfilozófiát és életmódot is jelent. Nem egy személy próféciaján alapul és nincsenek szentírásai, bár a Védák, a legősibb vallásos művek, tisztelete határtalan. Az emberi lélek halhatatlanságát, s e léleknek az egész Mindenséget betöltő spirituális valósággal, *Brahmannel*, való egységét tanítja. Amint a *Bhagavad Gitá*-ban található Úr Éneke kifejti: „Ez [a lélek] nem születik, mert örök, megváltozhatatlan, és ősrégi; soha nem pusztul el, még ha a test elpusztul is.”

A hinduizmus istenei nem képviselnek személyeket; örökkévalóak mert, bár sokféle és egymástól függetlenek, mind a mindenható Istenre, *Brahmanra*, utalnak. Ezért mondhatta Sri Ramakrishna, hogy lehet annyi istenség, ahány hívő van, amelyeknek ezek az istenek kifejezik az érzéseit, alázatát és társadalmi helyzetét, vagy ezért mond-

⁶ *Visnu Purana*. London, 1840. (Angolra fordította H.H. Wilson), IV. Könyv, 24. fejezet; Zimmer tömör összegezése Zimmer, Heinrich: *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*. Ed. by Joseph Campbell). /Bollinger Series VI) Princeton, Princeton University Press, 1974, 15. lapján található (magyar fordítás a szerzőtől). Zimmer alapvető művén kívül lásd még: S. Daljeet–P. C. Jain: *Monuments of India*, valamint e két szerzőtől *Indian Miniature Painting*, melyek New Delhiben jelentek meg. Ugyancsak Banerji, R: *Buddhist Art in India*. <http://ignca.nic.in/budh0002.htm>.





hatta, Gandhi, hogy miért ne lehetne egy fiatal indiai hívő hindu és hívő keresztyén egy időben. A hinduizmus tehát a többi vallásokkal szemben a legnagyobb türelmességről tesz tanúságot.

Az ősi hindu vallásos könyvek, a Védák, részletesen leírják *Brahman* tulajdonságait, aki az abszolút Isten, a világ ura, hatalma végtelen, aki mindentudó, és aki megszemélyesíti a tökéletes igazságot, szeretetet és szépet. *Brahman* minden formának és erőnynek a forrása, a világ minden teremtményének, vagyis minden egyéni tapasztalatainkban megnyilvánuló jelenségnek a teremtője. *Brahmant* nem lehet semmiféle jelzővel ellátni, nem lehet neki semmiféle tulajdonságot adni, mert ő mindenekfelett van. *Brahman* mindig kegyelmes teremtményeivel szemben és bőkezű azok megáldásában.

Mivel az emberi képzeletnek szüksége van az istenségek megszemélyesítésére, akikhez imádkoznak s akinek szertartással hódolnak, *Brahmant* is megjelenítik, mint a legfelső urat emberi formában. Az istenségek panteonjában *Visnu* képviseli *Brahmant*. *Visnu* hozta létre a *Mayát*, megszülető és eltűnő világunkat, melyben semmi állandó nincs, minden a mozgás állapotában van – születik, nő, hanyatlik és eltűnik – egy vég nélküli dinamikus folyamat során. A tér és az idő az emberi elme kategóriái, melyek tájékozódásunkat lehetővé teszik ebben a világban, de *Brahman/Visnu* perspektívájában nem léteznek. Amikor a hívő megérti, hogy az igazság nem más, mint üresség s ugyanakkor teljesség, minden és semmi, akkor feldereng benne, hogy az individuum egyénisége azonos az univerzális egyéniséggel, vagyis *Brahmammal*, annak része. Így az ember belátja, hogy ami elmúló és elröppenő saját magában, az az ő egyénisége, de ami változó és maradandó, az megfelel az univerzális egésznek. Ebben az értelemben a hinduizmus hasonló a görög Empedocles által meghirdetett panteizmussal. E perspektívában a művészet szimbolikus tanítása arra szolgál, hogy egy elmélyülő kontempláción keresztül vezesse el a hívőt annak megértésére, ami e léten túl van, ami exisztenciánk transzcendens vetületében ismerhető csak meg.

A hinduizmus *Jainista* változata a Kr.e. 6. századi nagy próféta, *Mahavira*, *Buddha* kortársa óta ismert, de eredete az idők homályába nyúlik vissza. A jainizmus egy asketikus, szigorú erkölcsiségű és az erőszakot elkerülő hitet képvisel, melynek az elmúlt századok folyamán nagy befolyása volt az egész hindu gondolkodásra. A jainista hitet egy abszolút és mély pesszimizmus jellemzi az emberek világával szemben azért, mert az anyag (*ajiva*) nem a lélek (*jiva*) átminősülése, mint a brahmanizmusban, hanem a valóságot képviseli; az anyagba zárt s onnan kiszabadulni küszködő lélek csak a legkövetkezetesebb asketizmussal tudja magát ettől az anyagi kötöttségtől megmenteni. Ennek megfelelően a *Mayát* is másként képzelik el a jainizmus hívei. Nincs egy mindent átfogó kozmikus lét, melybe az anyagból kiszabadult lélek beleolvadna, és abból újjászületne, hanem a lélek, a monád, felrepül egészen a Mindenség tetejéig és ott marad lebegve örökon-örökre.

A jainista műrecek közös nevezője a mozdulatlanság és a természetellenes me-revség. Mint a hit, mely befolyásolja létrejöttét, ez a művészet kimondottan archaikus és az asketizmus hajlíthatatlanságának kifejezője, bár sok csodálatosan szép remekművet alkotott.

A *buddhizmust* Gautama Siddhartha alapította a Kr. e. 6 és 5 században, akinek tanítása alapján véve nem különbözött a hinduizmustól, hiszen elfogadta korának hindu





kultúráját. Mint szerzetes csak az uralkodó vallást akarta megreformálni érintetlenül hagyva az istenek panteonját, s tovább hirdette az ősi dogmát, hogy csak a 'megvilágosodott' spiritualitás érheti el a földi élet béklyóiból való megszabadulást (*moksa, nirvána*). Ez a 'megvilágosodás' az ember önmaga érvényesítésének megtörése, az én legyőzése révén válhat valósággá. Mindebben a saját maga mély hitbeli tapasztalatait követte, melyek új utakra vezették a *Maya* korlátain való felülemelkedésében. Az általa alapított kolduló rend egy volt a sok, hasonló indiai szerzetesrend közül, melynek tagjai a *Buddha* által meghatározott szigorú életszabályokat követték.

„Én megtaláltam azt az Régi Ösvényt,” mondta *Buddha* a legendák szerint, „azt az Ősi Utat, amelyen az előző Megvilágosult járt, s azt követem.”⁷

Gautama már életében imádat tárgya volt, mint az Abszolút Igazság közvetítője az emberek felé, és misztikus áhítat vette körül legendákkal övezve történetét. Később, amikor a buddhizmus egy szerzetesrendből egyre szélesebb emberi közösségeket fogott össze, megmaradt ugyan a 'megvilágosodás' útmutatójának, a törvényhozónak, de tanítását úgy értelmezték, hogy mindenkiben megvan a lehetőség, hogy példáját kövesse, s ha ezt teszi, maga is *Buddhává*, boddhisatvá-vá válik.

Amint még a későbbiekben is látni fogjuk, a buddhista művészi alkotások semmiben sem különböznek a hinduizmus által teremtett remekektől. A nagyszámú *Buddha* szobrok, melyeket mindenütt megtalálunk a buddhista civilizáció területein, egy idealizált és stilizált, tehát absztrakt *Buddhát* jelenítenek meg, egy a maga egyszerűségében lenyűgöző személyt. Ezek a *Buddha* szobrok utalnak minden lény szenvedésére és ennek okaira, de egyben rámutatnak az ezekből kivezető bölcsesség tanújára, mert pontosan mozdulatlanlansága és a szemlélőtől való távolsága utalnak a szenvedések és pusztulás orvoslásának lehetőségére.

A buddhista művészet kiemelkedő tanúi a Kr. e. 2. századból eredő, Maharastra államban található, sziklába vésett Ajantai és Ellurai templomok csodálatos falfestményei és szoborművei, melyek a buddhizmus nagyméretű terjedéséről tanúskodnak és máig épségben megmaradtak, mert a különféle pusztító hordák nem merészkedtek az ezeket körülvevő dekkai dzsungelbe.

A *szik* vallás, melyet a 15. században hozott létre Guru Nanak, az Isten teljes egységére és az ő tiszteletének megfelelő fegyelemre és lelki odaadásra helyezi a hangsúlyt, valamint a közösségben élők testvériségére és szolidaritására. Ez az irányzat tehát kimondottan monoteista, s azt lehet mondani, hogy az Indiában szintén számos hívőt számláló iszlám tanainak és a Védák tanításának összeötvöződését jelképezi. Ennek a hitnek a megszületése mutatja meg valójában, hogy milyen hihetetlenül nagymértékű a vallásos türelem az indiai kultúrában.

⁷ Samyutta Nikaya, II. 6. Idézi: Coomaraswamy, Ananda K: *Hinduism and Buddhism*. New York, The Philosophical Library, é.n. pp. 45-46.





Az indiai művészetben a vallásos jelleg vagy didaktikus, vagy a hitet inspiráló módon jelentkezik szimbolikus formában megjelenítve az istenséget, de egy művészeti alkotás mindenképpen az elmerült elmélkedésre akarja elvezetni a szemlélőt, hogy azt a felső hatalmakkal kapcsolatba hozza. Közös vonása a különféle indiai vallások – például a Brahmanizmus, Jainizmus, vagy Buddhizmus – által inspirált művészi alkotásoknak, hogy elsősorban szimbolikusak és olyan értelemben absztraktak, hogy semmiképpen nem az érzékek elmúló világának a vonásait akarják visszaadni, hanem ideális típusokat igyekeznek ábrázolni, melyeknek forrása a hithez kapcsolódó belső élet. Ezért nem találunk Indiában portrékat, egyes emberek vonásainak visszaadását, s a *Buddha* esetében is az ő megjelenítése mindig egy ideális prototípust követ különböző pózokban.

Ebben az értelemben a szép – a művészet tárgya – az indiai művészetben mindig megjelenítés és nem annak másolása, amit látunk vagy hallunk, tehát mindig egy a kifejezőmód formáján túli lényeg, annak meglátását akarja a szemlélővel megértetni. Az, ami szép, ezt a formán túli lényeg jeleníti meg. Így a nagy istennőknek elretentő megjelenítései – mint *Kali* vagy *Bhairaiva*, éppúgy, mint a Buddhista panteon istenségeinek hasonló megjelenítései, *Siva*, mint *Bhairaiva* és *Visnu* mint *Narshima* – a szépséget, mint a spirituális lényeg változó formáinak művészi kifejezését testesítik meg. Az elretentő vonások mintegy 'átlényegülnek' az istenség vonásaiban s a rettenet elfoszlik a lényeg megértésekor.

Az indiai szépségfogalom így egy spirituális meglátásnak felel meg, s a forma az érzékek által való percepció teljes átformálását jelenti. A formális ilyen szempontból nem más, mint technika, míg a mű a belső lényeg meglátásához vezet. Ami való, az látszat, ugyanúgy, mint az aktuális, mely a jelenben való gyakorlati hasznosságra utal; a művészet túlnéz ezen a valóságon, az élet gyakorlati problémáin. A szemnek akkor tetszik az alkotás, ha nemcsak az érzékeket borzolja fel, hanem ha a megértés annak spirituális értelmet is ad, ha messze vezet a szemlélőt a jelen teréből.

A szépség így a végső igazság, a morálisan legfelsőbb érték megjelenítőjévé válik, tehát az istenség egy vonását ábrázolja. A szépség nem azonos az igazzal és a jóval, melyek a tevékeny élet tulajdonságai, hiszen ami tevékenység az a formára utal; de az igaznak és a jónak elkerülhetetlenül szüksége van a szépben való megjelenítésre. Amint ezt már a nagy angol költő a romantika korában kifejezte, mintha az indiai szépség meghatározását vette volna át: „A szépség igaz, az igaz, az szép; ez minden, amit tudunk, s amit tudnunk kell.”⁸

A szép tehát a végső igazságot sugározza, mert az esztétikai meglátást teljes mértékben a vallásos hittel köti össze. Még olyan indiai vallások sem, mint a Jainizmus, mely a teljes önmegtagadást és a világról való lemondást hirdeti, soha nem mondtak le a szép megjelenítéséről, s csodálatosan szép templomokat építettek a századok során.

⁸ "Beauty is truth, truth beauty, that is all Ye know on earth, and all Ye need to know." Keats, John, Ode on a Grecian Urn. In: *English Poems*. Ed. Edward Chauncey Baldwin. New York, American Book Company, 1908.





Hasonlóképpen a Buddhizmusban, *Buddha* megjelenítése mindig a Megvilágosult arcának belső szépségét, a 'színek mögötti Buddhát' (ahogy a hagyomány megfogalmazta) mutatja.

A hindu esztétika szerint a szép univerzális, pontosan azért, mert az emberi egzisztencia lényegét sugározza; és mert univerzális, ezért időtlen is. A szép így nem ismer határokat. Az egyén életének éppúgy legnagyobb értékei közé tartozik, mint a közösség létének; az az ember, aki csúnyának tarja magát, a nem-létezés árnyékába kerül. Időtlen idők óta az emberi lény ösztönösen a szép felé sóvárog. Az emberi szép alkotó elemei a kecsesség, érzékenység, egyszerűség, fennkölt érzelmek, és mindezek másokat megihlető hatása. Az egyéni szép szubjektív, mert egy adott személy esztétikai érzékenységét fejezi ki, aki magát szépek találja. Ezt a meggyőződést fejezi ki a páva sokszor említett szépsége, melynek tánca a súlyos fellegekkel terhelt ég alatt, az esős hónapok idején, mindenkit meghódít csodálatos színeinek sokszerűségével, annak ellenére, hogy csontos, hosszú lábait nem tudja elfedni.

A 'megszépítés' vagy 'széppé válás' aktusa egyben metaforikus is, mivel a szép a Legfelsőbbnek a kifejezése, minden esetben az ez utóbbi felé való törekvést testesíti meg, s így rituális jelleget kap. A megszépülés legfontosabb formája a fürdés, mely minden vallásos alkalmat megelőz, és sok esetben a lét egyszerű megnyilvánulásait is – például egy jelentősebb étkezést – egy megtisztító fürdés vezet be.

De a szép indiai fogalma még a rituálisnál is jobban összefürodik a kultúrával. Már a nomád népek idején – az Indus völgyi Harappa civilizációban – jelentkezik a 'szép' fontossága, a sziklákba vésett lakhelyek díszítésében vagy a terrakotta emberi formák kidolgozásában, de elsősorban az Indus civilizáció 'Isten-anya' megjelenítésében. A Védák aszketizmusa sem mentes a szép keresésétől. A Rig-Védában említett Usha, a napfelkelte istennője, mindig a keleti ég felkelő napjának háttére előtt van ábrázolva értékes ruhákban és ékszerekkel feldíszítve.

Valószínű, hogy egyes díszítések, mint öltözetek és ékszerek bizonyos rituális szentséget jelentettek, amint ezt a nagy eposzok a Ramayana vagy Mahabharata illusztrációi mutatják. Így, például, Sita, Rama felesége, felcseréli selyem ruháját és ékszereit a szederfa héjából készült zsákruhával – az aszkéták öltözkéivel – amikor Ayodhayát elhagyva száműzetésbe kísérte férjét. Ez abból is látszik, hogy Anasuya, Atri bölcsnek a felesége, aki maga is jól ismerte a hagyományos felfogást, nem értett egyet Sitanak evvel a viselkedésével, hiszen a száműzetést nem őrá, hanem Rámára mondták ki; így amikor Sita száműzetésben élő férjét meglátogatni jön, Anasuya mindenfajta luxus ruhákkal és díszítésekkel látja el, helyreállítva külsőleg a hős nejeének valóságos identitását.

A Vaishnava kultuszban, mely egyrészt az esztéticizmus és a spiritualitás, másrészt a szeretkezés és a mások szolgálata különleges összeötvöződése, *Krishna*, *Visnu* megismerője, mindig meghatározott díszítésekkel vannak ábrázolva. Ezek változtak az évszakkal, s még a nap egyes órái szerint is. Ebben a hagyományban *Krishna* tehát a férfiszépség teljes, 'isteni' megtestesítője volt, míg *Radha* a női szépséget jelenített meg hasonló módon. Ezért ők szépségük teljességében az abszolút igazságot





és morális helyességet jelenítették meg, bár *Krishnát* négy megjelenési formájában sohasem ábrázolták együtt *Radhával*, s ez azt sugallja, hogy *Krishna* magában, mint az Egyetlen és Abszolút, a tökéletes szépség kifejezője.

Nyilvánvaló tehát, hogy a hindu művészetben az emberi formának vagy egy tárgy dimenzióinak megvan a maga különös szépsége, s a statikus ábrázolás helyett ezt a formát, ezt a dimenziót egy aktusban, egy cselekvésben akarták a művészek megmutatni, hogy így jelezzék drámai voltát, legyen az egy templom falát díszítő szoborban vagy a falon látható festményben. Az aktus, a tevékenység teszi drámaivá a szépséget, mely ezen a módon emberibbé válik.

A stupa formájú templomok a szentséges és a világi elemek együttes reprezentációját mutatják, díszítésük sokszor a mindennapi élet jeleneteit ábrázolja hiszen nemcsak vallásos célokra használták őket, hanem kulturális központok szerepét is játszották. Ezért nem lehet a stupákat a keresztyén templomokhoz vagy a zsidó zsinagógákhoz hasonlítani.

A stupákat díszítő szobrokat és domborműveket mindenekelőtt egy nagyfokú realizmus jellemzi. Bennük érzékelhető a legjobban a vallás és a filozófia fő témáinak vizuális ábrázolása. Ezek elemei között a legfontosabbak:

- *Chakra*: az idő kereke, mely a kozmosz ciklikus ritmusát jeleníti meg;
- *Padma*: a lótuszvirág, mely a földből fakadó teremtés legfőbb megjelenítője;
- *Ananta*: melyet egy kígyó jelenít meg, a víz, a végtelen óceán szimbóluma, melyből az élet megszületik, differenciálódik, majd újra elmerül;
- *Swastika*: a teremtés és a mozgás négy-formájú megjelenítése;
- *Purnakalasa*: a teremítő készséget és jólétet szimbolizáló, hatalmas virágcsokor;
- *Kalpalata* és *Kalpavriksha*: a képzeletet és teremítő készséget ábrázolják;
- *Mriga*; az őz, az erotikus vágy és szépség szimbóluma, és, végül,
- *Lingam* és *yoni*, a férfi és női termékenység megjelenítői.

Más fajta szimbólumokat is találunk az istenek esetében. Így, például, kezeik helyzete vagy mozdulataik; sokszor több karral ábrázolták őket, hogy energiájukat vagy hatalmukat jelezzék, s megmutassák mozgási lehetőségeiket, az égi táncokra utalva. Karjaik különféle helyzetben való feltüntetése különféle erényeikre hívja fel a figyelmet – bölcsesség, erő, nagylelkűség, szívesség és így tovább.

A 8. századtól kezdve az indiai templomokban a művészeti ábrázolások egyre több világi elemet tartalmaznak – zenészeket, táncosokat, akrobatákat és romantikus párokat – az istenek alakjai mellett, s a 10. századtól kezdve egyre több az erotikus elem is. Tehát már ekkor jelentkeznek az indiai művészek alkotásaiban a *Tantric* vonások, melyekben a spirituális és az erotikus összeolvadnak. Ezek az erotikus vonások semmiképpen nem látszanak ellentétesnek a vallási jelleggel hanem, mint a hinduizmus mai *Tantric* változatában, a spirituális felszabadulásnak a részei lettek.

Indiában a portré szobrászat egyáltalán nem volt szokásos. Nincsenek fennmaradt portréi uralkodóknak vagy patrónusoknak. Ezt nem lehet másképpen magyarázni, mint a művészeknek a partikulárisval szemben az univerzális felé hajló érdeklődésével, s





ebben az ókori görög szobrászokkal lehet őket összehasonlítani, akik az isteneket és istennőket legidealizáltabb formájukban ábrázolták.

Indiából az egyes vallási irányzatok, de különösen a buddhizmus, nagymértékben elterjedtek egész Dél- és Délkelet Ázsiában. Ez akkor következett be, amikor a Közép-Ázsián keresztül haladó 'selyem útja' egyre vesztett jelentőségéből, mert a parthusok közelkeleti birodalma elvágta a távolkeleti országok és a római birodalom közötti kereskedelmi és kulturális kapcsolatokat, de ugyanakkor a római birodalomban kialakult egy gazdag népréteg, mely a Kínából jövő luxuscikkeket, mint, például, a selyemárut, egyre inkább megszerette és kereste. Így a tengeri út kifejlesztésére került sor és ennek folytán India természetszerűleg a közvetítő szerepét játszotta. Kereskedelmi kapcsolatok alakultak ki India és Burma déli része, az akkor Sziámnak nevezett mai Thailand középső és déli vidékei, Kambodzsa és Vietnam déli területei között, és a kereskedelem előmozdítására városok létesültek a hajózási utak mentén. Mindezzel együtt a buddhista kultúra és művészet egyre jobban ismertté vált és terjeszkedett, s máig is csodálatosan szép művészeti emlékek maradtak ránk ezekben az országokban (például Burma régi fővárosa, Bagan, 2.000 fennmaradt templomában vagy az indonéziai Borodurban).

3. Kína: Transzcendencia, misztikum és művészet

A kínai hagyományban a *tian*, az ég, egy személytelen, univerzális erőt jelent, mely az egész mindenségen uralkodik, minden természetes eseményt kontrollál és maga az erkölcsi értékrend, mely meghatározza, hogy mi a jó és mi a rossz. Ez a kínai transzcendencia alapvető tétele. Ehhez járul a *yang* és *yin*, a férfi és a női elemekbe vagy a világosságba és sötétségbe vetett hit, az univerzum ősi energiájának tulajdonságai. Ez a hit részét képezi mind a konfucianizmusnak, mind a taoizmusnak, s végeredményben azt a dialektikus meggyőződést fejezi ki, hogy mindennek két oldala van, melyek egymást kiegészítik.

Az ősrégi vallásos hagyományok az ősök tiszteletén alapultak, s a családi összetartozást hangsúlyozták. Ezeket a hagyományokat mind a konfucianizmus, mind a taoizmus továbbra is tiszteletben tartották, sőt a konfucianizmusban ezek különleges szerepet játszottak. Ezért lehet azt mondani, hogy a *tian* fogalma mellett az ősök tisztelete jelenti a konfuciusi világszemléletben a transzcendens megnyilvánulását, s a taoizmus miszticizmusával együtt e kettő játssza a vallás szerepét.

Egyetlen más kultúrában sem játszik olyan nagy szerepet a természet, mint a kínaiakban. Egyes művészi alkotások, mint, például, bronz vázák, mutatják, hogy a kínaiak képzelete az állatokat különleges tulajdonságokkal ruházta fel, vagy azt, hogy a hegyeknek igen nagy szakrális hatalmat tulajdonítottak, mint a természeti energiák közvetítőinek a felhőkön és esőn, a rajtuk termő orvosi használatra alkalmas növények, vagy a bennük rejlő ásványok gazdagsága révén. A hegyek és hegycsúcsok szimbolizmusa a Han dinasztia idejétől kezdve beépült a kínai kultúra minden megnyilvánulásába, tehát a konfucianizmus és taoizmus filozófiájába egyaránt, s ugyancsak nagymértékben befolyásolta a később gyökeret vert buddhizmust is.





A kő- és a bronzkortól a maoista kulturális forradalomig a kínai művészek egy sehol másutt meg nem található egységes kifejezési módot mutatnak mind a festészetben, mind a szobrászatban, mind a kézművesség alkotásaiban, már csak azért is, mert ezeket a művészi tevékenységeket a Kr. u. 4. századtól kezdve kimondottan a buddhista befolyás jellemezte. A kínai művészet legfontosabb alkotásai a keramikában, a kőfaragásban és, később, a porcellán készítésben maradtak ránk. Ugyanakkor már a kőkorból kialakult a városépítészet stílusa a nagy folyók, a Sárga folyó és a Jang-Ce völgyeiben, ahol geometriai formákkal díszített kerámiát, vésett nefritből készült munkákat és a sírokban bronz tárgyakat találtak a régészek.

A legkiemelkedőbb történeti korszakok művészeti szempontból a Han és Sung dinasztiák ideje volt (ez utóbbiról a buddhista művészettel kapcsolatban szólnunk). A Han dinasztia alatt (Kr. e. 206 – Kr. u. 220) a szobrászat, a kerámia és a fémmegmunkálása virágzott, már ekkor felmutatva a kínai szobrászati stílusra jellemző hajlékony, egymáshoz simuló vonalakat; Külön említést érdemelnek az egész világon ismert terrakotta katonák a Han dinasztiát megelőző Qin dinasztia idejéből (cca Kr. e. 221-206), akik a régi fővárosban, Xian-ban, Shi Huang császár sírját őrzik.

A kínai festészetre rányomta bélyegét az általánosan elterjedt kalligráfia hatása. A festők nem a valóságot akarták visszaadni, hanem a dolgok belső lényegét meglevelelni – a bennük lévő energiát, erőt, vagy spiritualitást. Ezért nem használták a színeket vagy a fény és árnyék játékát, melyek szemükben elvonták volna a szemlélő figyelmét a lényegről. A kalligráfiából eredő nevelésüknek megfelelően minden tehetségüket a vonal megrajzolására összpontosították, s ezt a tinta használata megkönnyítette. A festékek elsősorban selyemre vagy papírra festettek, összeragasztott nagy ecseteket és ásványi anyagból készített festéket használva. A papírból készült tekercsek igen elterjedtek voltak, és sokszor a templomok falára is felfüggesztették őket.

A kínai művészeti stílus igen nagy hatással volt a környező országok stílusára, elsősorban Koreára és Japánra, bár ez utóbbiban hamarosan kialakult egy tipikusan japán stílus, mely felhasználta a Kínától átvett elemeket.

(i) *Konfucianizmus*⁹

A konfucianizmus a polgárháborúk korának, melyben *Konfucius* élt, körülményeiből, társadalmi anarchiájából született. Innen van a társadalmi felelősség, az egymás megbecsülésének kihangsúlyozása. *Konfucius* szerint a *tao* nem más, mint az emberek közötti szolidaritás.

Az alapító utáni korszakokban a konfucianizmus két irányzatra bomlott: a realistákra és a mohistákra. A realisták szerint (ide tartoznak az u.n. legalista iskola követői is)

⁹ Konfucius (Kr. e. 551-479) tanítását az *Analekták* foglalják össze. A konfucianizmusra vonatkozóan a legfontosabb munkák: Wilhelm, R.: *Confucius and Confucianism* (1931); Bary de, W. T.: *Neo-Confucian Orthodoxy and the Learning of the Mind-and-Heart* (1981).





az ember alacsony ösztönei uralkodnak minden egyénben; mindnyájan önzők és irigyek vagyunk, s emiatt rövidlátásunkban csak a közvetlen célokat követjük. Ezért a nevelésnek kell az embert megjobbítani, megtanítani arra, hogy mi az erényes élet, mert az egyén célja nem lehet más, mint az emberi kiválóság elérése és a társadalmi kötelezettségek tiszteletben tartása. A nevelés legfontosabb eszközei közé tartozik a jó példák követése. Az egyénnek tudnia kell, hogy mi a társadalmi helyzete, szerepe, s akkor már felismeri, hogy mik a köteleességei.

A konfucianizmus tehát mindenekelőtt egy etikai világnézet, mely egyrészt a *jen*, másrészt a *li* fogalmán alapul. A *jen*-t legjobban az emberség eszméjével lehet lefordítani, melyet az öt az emberek közötti viszonyt rendező szabályok – az uralkodó, a szülő és gyermek, idős és fiatal fivér, férj és feleség, és két barát – tiszteletben tartása hoz létre. A *li* viszont a társadalmi szabályokhoz való szigorú alkalmazkodást, vagyis az etikett és a szertatások betartását jelenti. Ezért minden egyes ember magatartása az erények megértéséből és az ezeknek megfelelő viselkedéstől függ.

A mohisták (ez irányzat megalapítói Meng-tzu vagy Mencius (Kr. e. 372-289) és Hsün-tzu (Kr. e. 298-238) az ember alapvetően jó természetében hisznek, s nem gondolják, hogy az emberi lényt neveléssel, társadalmi eszközökkel lehet megjobbítani, hanem azt tartják, hogy minden emberi problémát csak az emberek közötti szeretetteljes viszony oldhat meg. A *jen* és a *li* szerepét éppen úgy elismerik, mint a realisták.

Nincs megváltásra szükség, amint azt a taoizmus tartja, hiszen nincs semmi, amitől meg kellene szabadulnunk. *Konfucius* híres mondása szerint, ki tudhatná azt, hogy mi a halál, ha az illető nem tudja azt, hogy mi az élet? Ő szerinte a nevelés mellett a 'nevek megjobbításán' keresztül lehet a társadalmi viszonyokat megreformálni. Ezen azt érti, hogy minden társadalmi szabályt és funkciót analizálni kell, és ha nem felel meg annak, ami feladata lenne, akkor át kell írni vagy át kell szervezni olyan módon, hogy teljes mértékben megfeleljen céljának.

Egy évszázadokon át tartó hanyatlás után, a Sung dinasztia idején született meg a neo-konfucianizmus, főképpen Chu Hsi (1130-1200) tanítása alapján, aki egy új metafizikai rendszert dolgozott ki, kölcsönvéve egyes elemeket a taoizmusból és buddhizmusból. Így a *li* a világ változatos formáit egyesítő lényeggé vagy formává vált, melyek összessége, 'a legfelsőbbrendű és végső' lét és forma (*t'ai chi*), megújította a transzcendencia perspektíváját a konfucianizmus gondolkodásának keretében. A neo-konfucianizmus ezután Kínában máig is uralkodó világnézetté vált, bár a taoizmusnak és buddhizmusnak is sok híve maradt.

A konfucianizmus, elsősorban újabb változata, nagy befolyással volt a távolkeleti földrészen sok országában, így például, Japánban. Ma is több távolkeleti államban államvallásként jelentkezik, mert a kormány a konfuciusi elvek gyakorlatba ültetését akarja elérni. De mindenütt küzdenie kellett a buddhizmussal, melyet a legtöbb délkelet-ázsiai nép elfogadott, mint vallását.

A konfucianizmus által inspirált művészet a legkevésbé fejlett a kínai kultúrában a taoista és buddhista művészeti alkotásokkal való összehasonlításban. A konfucianista művészet tárgyai közül elsősorban az alapító mondásainak kalligrafikus megörökítését





kell megemlíteni, melyek legtöbbször a hivatalos épületekben és iskolákban találhatók, valamint számtalan kerámiai munka, amelyeket az előírt rítusokban és az iskolai gyakorlatban használnak.

(ii) *Taoizmus*¹⁰

A *tao*-t (az Utat) nem lehet egy névvel jelezni, meghatározni, megszemélyesíteni, mint egy istent. A *tao* mindennek a kezdete, a 'világlélek' vagy 'világszellem,' a jelenségek nem mások, mint a *tao* egyedi megnyilvánulásai. A *tao*-t nem lehet észrevenni, hanem csak intuíció útján megismerni. A természetes folyamatok a meghatározói mindennek, ezért az egyetlen helyes magatartást a természetbe való beolvadás jelenti. Ennek a felfogásnak tanúai a taoista templomok, melyek teljesen beolvadnak természetes környezetükbe.

A taoizmus alapelve a *wu wei* – „nem-tenni” -- az erőfeszítések, törekvések nélküli élet, melyben semmi nincs, semmi nem mozog, mert a versengéstől és az 'én' érvényesítésétől, az értéktelen céloktól és vágyaktól való elfordulás egyszerű létét jelenti. Ezzel a *tao* a konfucianizmus által meghirdetett elvek, az ideális példák követésének tanítását tagadja. Ugyanakkor ez nem jelenti a nem-cselekvést, hanem egy spontán és hatékony életformát, mely az univerzumban folyamatosan tevékeny *Te* misztikus erejébe való beolvadással, a vele való szimbiózissal egyenlő.

A *tao* a *yang* és *yin* egységét valósítja meg; minden egyszerre önnönmaga és ennek ellentéte. A taoista dialektikában az ellentétek kiegészítik egymást, s a taoista relativizmus ezen az egységen alapszik. Így nincs az, amit mi általánosnak hívunk, s az erkölcsi mértéket kizárólag az egyén határozza meg.

A taoizmust tehát megkülönbözteti a konfucianizmustól a földi élettől, a társadalom problémáitól való teljes elvonatkoztatás, hiszen csak az egyént ismeri el; ennek következtében a *tao* követése a misztikusan felfogott transzcendenciában való elmerülés, amely nem ismeri a másokkal szemben való felelősséget.

A taoista művészek sokszor visszavonultak a közösségi élettől, s a *tao* követésének szentelt magányukban dolgoztak, mindenekelőtt templomok díszítésére. A taoista művészt úgy tisztelték, mint egy bölcsét, sokszor halhatatlannak tartották őket. Későbbi korokban egyes helyi közösségek keretében létrehozott műhelyekben dolgoztak; s a templomok és monostorok építése csak a buddhizmus hatása alatt terjedt el. Végül a Tang dinasztia idején a taoista alkotók, mint egyének is ismertté lettek művészi munkájuk által.

Az univerzum misztikus erejébe való beolvadás példájára a taoista művészek a beolvadás e folyamatának részeként képzelték el alkotásaik létrehozását. Így nem töltöttek

¹⁰ Bár ma a hivatalos átírás szerint daoizmusról kell beszélni, ebben a tanulmányban a régen használt kifejezést, a taoizmust használom. A taoizmus megalapítója Lao Tzu, aki valószínűleg saját maga írta a *Tao Te Ching*-et (Az Út és annak hatalma). A taoizmus másik nagy gondolkodója a Kr. e. 3. évszázadban élt Chung Tzu volt.





el órákat egy a természetet ábrázoló festmény elkészítésével, melynek a többi kínai festők minden kis részletét meg akarták jeleníteni, hanem gyorsan igyekeztek műveiket létre hozni, hogy az energia folyásának ritmusát kövessék. Ezt a stílust *sumi-e*-nek nevezték, mely ilyen módon a kínai impresszionista festészet technikája lett, nem egy képet adva a szemlélőnek, hanem benyomást keltve benne.¹¹

Mint általában az egész kínai művészetalkotásait, a taoista művészek munkáit is elsősorban a kerámiai, nefritbe és bronzba vésett, állatokat utánzó tárgyak alkották, s ezekhez járultak még a faformákkal nyomtatott és selyemre festett művek. A festészet volt az a művészi tevékenység, mely a legjobban megfelelt a világ lényegét jelentő, misztikus és dinamikus erő, a *tao* megjelenítésére, az oly mélyen tisztelt és szeretett természet – hegycsúcsok, felhők, folyók, patakok – sejtelmes benyomásainak megelevenítésén keresztül.

(iii) *Buddhizmus*

Az Indiából eredő buddhizmus a Kr. e. 1. században vert gyökeret Kínában, de csak a 4. században terjedt el a népesség széles köreibben.¹² A Nyugat-Európából jövő „Selyem útja” volt Kínába való behatolásának legfontosabb csatornája. A buddhista építészet és szobrászat elsősorban a Sui és Tang dinasztiák alatt virágzott; ez utóbbi különösképpen fogékony volt a külföldi hatásokra, bár e kor vége felé minden külföldi befolyást eltiltottak a taoizmus érdekében. A buddhista művészet az Indiából magával hozott formákat ültette át a Mennyei Birodalomba, anélkül, hogy az indiai érzékiség kifejezéseit Kínába magával hozta volna.

Bevezetésének idejétől kezdve a buddhizmus monumentális műemlékeket alkotott, hatalmas, sziklába vajt Buddha szobrokkal, plasztikus domborművekkel és freskókkal, így a kínai buddhista művészettel¹³ kapcsolatban elsőnek kell megemlékezni a világ egyik legértékesebb művészeti leletéről, melyet a Dunhuang vidék 492 barlangjában fedeztek fel, s amelyet „Az ezer Buddha barlangjának” hívnak. E barlangokban 45.000 négyzetmétert kitevő falfestmények, freskók, és 2.415 stukkó szobor található. Ezek a Kr. u. 4. századtól a 14. századig (Yang dinasztia) alkotott művekből állnak, bár a legjelentősebbek a 7. és 9. századból származnak, amikor a kínai buddhizmus virágkorát élte. A freskók nagyszámú jelenetet festenek le a buddhista legendák köréből, de legtöbb a híres, ’repülő’ *Apsara* (szent táncosnő) emlékét idézi elő. Az *Apsara*-k szárny nélkül repülnek hosszú, libegő fátylaik segítségével, keccsen táncolva és virágokat szórva

¹¹ A Tao Te Ching szerint „azok, akik el akarják foglalni a földkerekséget és saját akaratauknak megfelelően akarják átalakítani, meg kell mondani, hogy soha nem járnak sikerrel.”

¹² A buddhizmusnak két formája ismert: a Mahayana és a Hinayana vagy Theravada buddhizmus. Kínában az idők folyamán a Mahayana irányzat lett uralkodó, míg a délkeletázsiai országokban – Thailand, Vietnam, Kambodzsza, Mianmar és Indonézia a – Theravada buddhizmus nyert tért.

¹³ Sengupta, Arputharani: *Cultural Synthesis in the Buddhist Art of China*. New Delhi, Indira Gandhi National Centre of Arts, Gyan Publishing House, 1998.





maguk körül. E csodálatosan szép alakok közül sokan zenélnek a buddhizmusban ismert fűvös hangszeren játszva, de mozgó, repülő alakjukkal a kor szemlélői szemében elsősorban a szabadságot, örömet és boldogságot jelenítették meg.

E barlangfreskók különös jelentősége abban rejlik, hogy az első idők Indiából behozott stílusának lassú átalakulását mutatják a kínai buddhizmus önálló stílusa felé, mely az egyes korok mindennapi élete jeleneteinek a vallásos legendákba való visszavetítését jelentette.

A Dunhuang barlangok szinte elképzelhetetlen kincseinek leírásával kapcsolatban kell megemlíkezni az u.n. Greco-buddhizmus¹⁴ által teremtett hatalmas Buddha szobrokról, s e vallásos mozgalom kevés fennmaradt emlékeinek egyikéről, melyeket a talibánok Mohammed Omar mullah utasítására pusztítottak el az iszlám előírásaira hivatkozva. Ezek a sziklába vésett Buddha szobrok Bamyán völgyében, a Hindukush hegység közepén álltak a fővárostól, Kabultól, 145 kilométerre. Az egyik szobor 53 méter magas volt és a Kr. u. 5. században készült, míg a másik 37 méter magasságot ért el és a Kr. u. 3. századból származott. E csodálatos, óriási szobrok mögött, melyek a völgyből nézve lenyűgözi hatást keltettek, barlang helységek sora volt, melyekben buddhista szerzetesek ezrei éltek az iszlám hódítása előtti korokban. E helységeket meg lehetett látogatni a sziklába vésett lépcsőkön.

A buddhista művészet többi alkotását a dinasztikus periodizáció fázisait követve fogom bemutatni:

– A *Shang dinasztia* (Kr. e. 1766-1111) idején, Kína bronzkorában készült a Fengkuo-ssu monostorban található 23 hatalmas agyagszobor, melyek méretei e kor megkülönböztető stílusát jellemzik.

– Az *Északi Qi dinasztia* idejéből (kb. Kr. u. 510) való egy kis, fehérmárvány, elmélkedésbe elmerült boddhiszátvát ábrázoló szobor, melynek alakja és ruházata a kínai buddhizmus stílusára utal, míg arckifejezése és a felsőtest alkatának természetű formája az indiai Gupta-stílus befolyását mutatja.

– A *Tang dinasztia* idején (Kr. u. 618-907) egyre inkább kifinomodott a megjelenítések stílusa szerzetesek idealizált vagy természetszerű, kőbe vésett alakjaiban (Luohan-i kolostor). Xuangzong császár (Kr. u. 712-756) alatt Kína egyik fénykorát élte, s ekkor alakultak ki azok a klasszikus normák, amelyeket a későbbi korok költői, festői és szobrászai is tiszteletben tartottak. A szimbolikus és absztrakt megjelenítési eszközök, melyek az alakokat szinte test nélkül ábrázolták, mint a megvilágosodott lélek képviselőit, lassan helyet adtak egy a valóságot, a természetet tükröző stílusnak, melyet a Tang buddhista művészet legnagyobb vívmányának tartanak. A festészet

¹⁴ A Greco-buddhizmus a görög világ és a középpázsiai buddhista hagyományok szintéziséből jött létre. Nagy Sándor Kr. e. 332-ben elfoglalta a mai Afganisztán nagy részét és létrehozta az Oxus (ma Amu Darya) folyó partján e vidék központját, melynek romjai ma is láthatók. Így alakultak ki a Görög-baktriai és Indo-görög királyságok, melyek területén született meg a Greco-buddhista kultúra. Ennek egyik központja volt az Afganisztánban található Gandara. A gandarai kultúrában uralkodó erős görög művészeti befolyást mutatja, többek között, az "ember-isten" reprezentációja, mely a görög mitológiából ered, vagy az isteni személyek görög stílusú öltözte, szandálja és cipője.





emlékei ebből a korból nem maradtak fenn, csak egyes selymen és papiruszon való festett jelenetek.

– A *Liao dinasztia* (Kr. u. 907-1125) uralkodása alatti korszakból két pagodában (Hsia-ssu és Shih-chia-t'a) és a Yun-kang barlangjaiban fennmaradt szoboralkotások maradtak fenn. Az elsőként említett helyen több pagoda van. Az elsőben a szobrokat agyagból formálták, s ezeken jól meg lehet különböztetni az ábrázolt személyiségek – főleg boddhisatvák – ruháit, koronáját és ékszereit. Különlegesen jellemző ezekre a szobrokra a felhőszerű sál, amely körülveszi felső testüket. A következő a legelső fából készült pagoda Kínában. Az itt található Buddha és boddhisatva szobrok stílusa arra utal, hogy a 11. és 12. században készültek. Ezt a stílust hajlékony vonalak jellemzik, a testekben semmi nyoma a csontok keménységének; a felhőgallér a halhatatlanság jele, bár ugyanakkor a kihangsúlyozott ajkak és csillogó szemek a földi valóságra, az ember-voltra utalnak.

– A *Sung dinasztia*¹⁵ ideje (Kr. u. 960 – 1278) a kínai festészet fénykora volt. A Sung korszak neo-konfucianizmusa a materiális kötöttségek nélküli, nyugodt és kontemplatív életmódot helyezte előtérbe, amint ezt e kor legismertebb filozófusa, Zhu Xi, kifejezte. A művészet az esztétikus társadalmi felfogást tükrözte, s a természet idillikus megjelenítése csodálatos tökéletességig jutott el, egy úgy mondhatnánk impresszionista stílusban, a választó vonalak elmosódásával misztikus, poétikus légkört teremtve és kihangsúlyozva az idő múlását és a mindennapi élet örömeinek, valamint a szép ideáljának elröppenését.

Emögött a hihetetlen művészeti fejlődés mögött a császári udvar állt, mely saját művész műhelyeket működtetett, és szponzorálta az új, kalligrafikusnak mondható, kifinomult stílus létrehozását. Tájak, hegycsúcsok, fák, virágok, madarak és lovak, tehát a természet maga, voltak ennek a festészetnek a fő témái, bár az udvar hölgyeit bemutató u.n. zsánerképek is népszerűek voltak. Pasztellel és tintával festettek papírra, selyemre és egész albumokba, különféle típusú ecseteket használva. A korabeli irodalom nagyban befolyásolta a festészetet, festők sokszor versidézetekkel díszítették műveiket, hogy utaljanak a művészeti ágak összefüggésére, összefonódására.

– A *Ming dinasztia* (1368-1644) alatt a festők a Sung kor hagyományait követték. Ekkor írta meg Dong Qichang a kínai festészet történetéről és elméletéről szóló könyvét. Egy tintával készített és pár színt használó papírra vetett képnek egy jó példája ebből a korból a „Lohan egy fán ülve,”¹⁶ melyet Ding Ynpeng festett 1608-ban. A kép élénksége, a vonalak tisztasága és a színek ragyogása különösen megkapó. A porcellán festészetben jelentkezett a legnagyobb változás, amikor a Sung idők színezését gazdag, elemeiben változó, polikrom díszítés váltotta fel. Ebből a korból ered a híres kék-fehér színű motívumokkal díszített porcellán, melyet máig is Ming porcelánnak hívunk.

¹⁵ 1125-ben a Jurchen, egy észak-kelet ázsiai, félnomád népesség előzőnlötte Kínát s elfoglalta a Sung dinasztia fő városát Bianliangot (mai Kaifeng), a Sung császár és udvara délre költözött a Hangzhou tartományba, ahol további 150 évig uralkodott.

¹⁶ A „Lohan” egy megvilágosult személyt jelent, melynek alakja a Chan mester, Pan Daolin, és a költő Bai Juyi híressé vált beszélgetésre utal.





– A *Qing dinasztia* (1644–1911) ideje a nyugati modern festészethez való közeledést mutatja annyiban, hogy a festők egy sokkal egyénibb stílust igyekeztek követni alkotásaikban.

4. Afrikai vallások és művészeti megnyilvánulások¹⁷

Az afrikai kontinens két nagy részre oszlik: az iszlámban hívő népek Észak-Afrikájára¹⁸ (lásd az első fejezetet) és az u.n. Szahara alatti Afrikára, mely sok etnikai csoportból és törzsi kultúrából tevődik össze, bár ezekben is nagyszámú az iszlámot követő népesség.¹⁹ A kontinens etnikai-nyelvi felosztása a következő. (i) *Afrikai-ázsiai* (Észak-Afrika, Csád, Kelet-Afrikában Szomália, Eritrea, Dzsibuti); (ii) *Bantu*, mely a Szahara alatti Afrika legnagyobb területeit foglalja el;²⁰ (iii) *Nilotikus*, a Szahara egy részében és a Száhelben); (iv) *Kelet-afrikai*, és végül, (v) *Khoisan*, melyet kisebb- Délafrikában élő törzsek alkotnak.

A Szaharától délre fekvő térségek hagyományos társadalma nem csak egy népcsoportot jelez, melyet közös etnikai leszármazás, közös értékrendszer és érdekek kötnek össze, hanem a látható és láthatatlan világok egységét képviseli, egyrészt azokat, akik most élnek földi életüket, másrészt azokat, akiknek léte nem e földhöz kötött, mint az ősök, a még meg nem született gyermekek és az istenségek. Az afrikai hagyományos közösség magában foglalja tehát az élőket körülvevő teljes világot, így a természetes környezetet és a népcsoport/törzs hitéhez tartozó spirituális lényeket (szellemeket) is. Ezért az afrikai hagyományos társadalom struktúrája teljes mértékben holisztikus és integrált. Az emberi közösség ilyen módon a transzcendentális perspektívában gyökerezik és végső fokon az élet vagy halál alapvető kérdéseire adott válaszoktól függ. A természetfölötti rend láthatatlan világába vetett hit ugyanakkor értelmezi a valóságot és azt az istenek, az ősök és más szellemi lények tekintélye és uralma alá helyezi.

A láthatatlan világhoz tartozó ősöknek és spirituális lényeknek sokkal nagyobb hatalmuk van, mint a földön élő embereknek, s az egyes közösségekben nagy tisztelettel veszik őket körül. Ezeknek a láthatatlan lényeknek sokszor egyéni neveket adnak, például amikor azt hiszik, hogy egyes ősök vagy szellemek gyermekeikben újraszülettek. E lényeket kü-

¹⁷ Az afrikai vallásokra a legjobb általános forrásmunka: Mbiti, John S: *African Religions and Philosophy*. Oxford, Heinemann, 1969.

¹⁸ Észak-Afrikát Marokkó, Algéria, Tunézia és Líbia alkotja, s a Közelkelettel szemben, melynek arab neve Masrek, Magrebnek hívják. Ebben a térségben már évezredek óta folyt művészi tevékenység, melynek tanúi a líbiai Fezzán-ban s az algériai Tassili fennsíkján található u.n. petroglifek (sziklafestmények), s a Marokkóban máig fellelhető, az újabb kőkorban készült hasonlóalkotások. Mindezekben mind az iszlámizáció előtti berber népesség szimbólumai és misztikus motívumai jelen vannak, mind az iszlám alkotásokra jellemző művészeti vonások.

¹⁹ A Szahara alatti Afrikában az iszlám a legutóbbi évekig nagymértékben terjeszkedett, elsősorban azért, mert átvette az ősi afrikai hitek sok elemét, s így a lakosság iszlámizálása nem jelentette a hagyományokkal való szakítás szükségességét.

²⁰ A Bantu eredetű népesség a Kr. u. első században terjeszkedett ki Nyugat-, Kelet-, Közép- és Délafrikára, s leghasználtabb nyelvük, a Szuahéli, az etnikai terjeszkedéssel párhuzamosan egyre több törzs közös nyelve (lingua franca) lett.





lőnféle szimbólumokkal jelenítik meg és oltárokon vagy különböző szent helyeken áldoznak nekik. A legtöbb afrikai népcsoportban, mint a Yorubák Nigériában vagy a Dogonok Maliban, nemzedékről nemzedékre szálló mítoszokban őrzik a világ kezdetének, az emberi lény és a társadalmi intézmények létrejöttének legendáit, melyek szerint az ősök és a szellemek kimondottan nagy szerepet játszanak az élők és közösségeik életében. Az emberi élet egyes szakaszaira vonatkozó és a közösségek egzisztenciája szempontjából fontos különféle szertartások e mítoszokból és legendákból erednek.

A fentebb jelzett óriási etnikai és kulturális változatosságnak megfelelően nagyszámú művészeti hagyománnyal és művészeti tevékenységgel találkozunk Afrikában.²¹ Ennek ellenére az afrikai művészeti kifejezésekben vannak közös elemek, melyeket a következőkben lehet összefoglalni:

Először, az emberi figurára helyezett hangsúly, mely az afrikai művészeti alkotások legfőbb tárgyát képezi, s a kereskedelmi kapcsolatok révén a gyarmatosítás idejétől kezdve az európai művészetekre is nagy hatást gyakorolt. Az emberi figura lehet élő vagy halott emberek alakjainak reprodukciója – törzsfőnökök, táncosok, vagy különféle mesterséget űzők, mint dobosok vagy vadászok – de istenek antropomorfikus megjelenítése is. Sok esetben az emberi figurákat állatok alakjával is összekapcsolják egy naturalisztikus világnézet jeleként. De az emberi figura mindig egy bizonyos eszmét, nézetet vagy meggyőződést fejez ki, s magatartása azt mutatja, hogy ura ösztöneinek és vágyainak.

Másodszor, az afrikai művészek az emberi figurák absztrakt reprezentációját helyezik előnybe a természetes vonások visszaadása helyett azért, mert általános stílusszabályokat igyekeznek követni. Ilyen módon ezeknek a figuráknak a bőre mindig sima, szinte áttetsző a valósággal ellentétben, s így kifejezi az erkölcsi tisztaságot s annak a kultúrának, amelynek része, szépségideálját. Ugyanakkor az emberi figurák általában a fiatalságot jelenítik meg, s e révén vitalitást és termékenységet sugároznak. Ezekben a vonásokban az afrikai művészeti alkotások a fáraók korabeli egyiptomi alkotásokhoz hasonlítanak, mert ez utóbbiak naturalisztikus tendenciáik ellenére is, sokszor folyamodnak stilizált és absztrakt módszerekhez, különösen a festészetben, ahol az egyéni vonásokat a különböző színek használata jelzi. Ezek a kimondottan expresszionista stílusú afrikai szobrok nagymértékben befolyásolták a modern kubista művészeket is, elsősorban Picassot.

Harmadszor, az afrikai művészetekben a három dimenziós perspektíva uralkodik a két dimenzióssal szemben, s ezért a különféle anyagokba vésett szobrászat a legjelentősebb tevékenység.²² A három dimenziós stílus előszeretete sokszor a festészetben (például, egy egész házat körülfutó festmény készítésekor, melyet a szemlélő csak akkor ért meg,

²¹ Nagyon kevés azoknak a tanulmányoknak a száma, amelyek az afrikai művészetek és a helyi vallások közötti kölcsönhatással foglalkozik. Ilyen, többek között: Aghte, Johanna: Religion in Contemporary East African Art. *Journal of African Religions*, Vol. XXIV, No. 4, (1994), a leideni E. J. Brill kiadásában.

²² A legrégebb afrikai szobrok agyagból készültek több évezreddel ezelőtt – a nigériai Nok kultúra terrakotta szobrai két és fél ezer évvel ezelőtt jöttek létre –, míg a 12. század óta a nigériai Ifében és a szintén a nyugat afrikai parton fekvő Beninben, fém-ből alkotott szobrok lettek népszerűvé. A híres benini bronz szobrok tulajdonképpen öntött rézből vannak, s így formálták az anyagot tipikus afrikai alakokká. Korunkban a legtöbb szobrot fába vésik, de az ebből az anyagból készített művek nem álltak ellen a századok alatt őket pusztító tropikus, nagy hangyák támadásának vagy a nedves éghajlat korrózív hatásának.





ha végigmegy a festmény hosszában) és a szövetek előkészítésében is megmutatkozik (ez utóbbiban a festett szövetet viselő személy maga is élő szoborrá változik a művész szándéka szerint).

Negyedszer, dinamikus megközelítés a statikus helyett. Ez alatt azt értem, hogy a hagyományos afrikai művészi alkotások legnagyobb részének használati értéke igen fontos volt, például a maszkoknak vagy öltözeteknek a szertartásokban vagy közösségi funkciókban; Közép-Afrikában, például, sok mű az ifjú korból a felnőtt korba való átmenet szertartásaihoz kapcsolódik, míg Kelet-Afrikában a művészileg kidolgozott használati tárgyak szépsége a társadalmi hierarchiában elfoglalt helyet jelzi. Az afrikai kultúrában a művészi alkotás így a mindennapi élet integráns részét képezte.

Ötödször, a nem vonalszerű reprezentáció, ami azt jelenti, hogy egyes alkotások kisebb részei hasonlók a nagyobbak vonásaihoz, mint, például, alakok vagy tárgyak hasonlósága a mű különböző részeiben, bár egyidejűleg az alkotás kiegyensúlyozott maradt és részeiben arányos. Ezt nevezte Leopold Sedar Senghor, volt szenegáli államfő, a „feketesség” (*négritude*) eszméjének megteremtője, „dinamikus szimmetriánk.” Ennek eléréséhez az alkotásra használt anyag nagyban hozzájárult.

A maszk – álarc – a legjellegzetesebb afrikai művészeti alkotás, melyet vagy bőrből, vagy fémből, vagy különböző fa fajtákból teremtenek. A maszkoknak – álarcoknak – nevet adnak, s ez a név magának az alkotásnak az értelmét, az ezekkel összefüggő táncoknak a jelentését, és a maszkokban magukban lakozó szellemek milyenségét és fontosságát is magában foglalja. E három elem az afrikai spirituális szemléletben elválaszthatatlan.

Ünnepségek során, az élet ritmusát jelző alkalmakkor, aratáskor, háborúra való felkészülés idején vagy zavaros időkben, és a béke eljövetelkor egy hivatásos, maszkot viselő táncos mutatta be az alkalomnak megfelelő táncot; ilyenkor a maszkot vagy az arcán viselte, vagy az beborította a táncos egész fejét, vagy pedig a fején hosszában feküdt, s a táncos arcát bekenték egy anyaggal, mely ebben az esetben a nehéz idők jele volt. A fent említett alkalmakkor a maszkot viselő táncos istenségeket, az elődök, halottak vagy állatok jó vagy rossz szellemét jeleníti meg, amelyeknek az uralkodó hiedelem szerint hatalmuk van az emberek felett. Emberi ősök vagy totemek (ezek olyan szellemek vagy állatok, melyektől a törzs vagy a család magát leszármaztatja) maszkját sokszor nagy tisztelet övezi, sokszor ajándékokat hoznak nekik és ünneplik őket.





A halál mint átmeneti rítus a régi egyiptomiaknál

Kiss Enikő

Témameghatározás

Számos tudományág foglalkozik a halál vizsgálatával, természetesen mindegyik a maga szemszögéből kutatja a jelenséget. A régészet elsősorban a tárgyi emlékek vizsgálatára fekteti a hangsúlyt és ezek segítségével próbál következtetni valamely régmúlt társadalom viszonyaira, társadalmi berendezkedésére, vallásos elképzelésére. A leletek alapján határozza meg egy társadalom hierarchikus felépítését, a halott mellé helyezett tárgyak alapján következtet a halott személy státusára, társadalmi pozíciójára. A vallástudomány a vallási jelenségek mellett a túlvilági- és eszkhatólogikus elképzelésekre helyezi a hangsúlyt. A tanatológia (Tanatosz, görög halálisten után) a pszichológiával és szociológiával karöltve a halálhoz való viszonyunkat vizsgálja, annak lelki vetületeit. A kulturális-antropológiát elsősorban a halált övező halotti rítusok érdeklik, hangsúlyozva annak, illetve azok közösségformáló- és erősítő, illetve megtartó erejét. A halál tényén és jelenvalóságán keresztül vizsgálja a társadalom reakcióit, meghatározva ezek társadalmi szerepét. Vizsgálja ugyanakkor a halotti rítusok mitológiai hátterét, mivel tulajdonképpen ezek az elképzelések határozzák meg magukat a halotti rítusokat. Köz-helyszámba megy az a kijelentés, miszerint a rítus nem más, mint a „mítosz akcióban”, maga a működő mítosz. Az utóbbi tudományágak esetében nagyon fontos az adott közösség élő volta, a rítusok és érzések akcióban történő vizsgálata, mivel csak akció közben vizsgálva tudják meghatározni azok helyét a társadalomban. Természetesen nem lehet éles határt vonni a tudományok közé, lévén egy általános érvényű jelenségről szó. Valamennyi tudomány használja a többi eszközeit, szempontjait, eredményeit, felhasználva azokat saját elméleteik megerősítésére. Halott kultúrák esetében, mint az ókori Egyiptom is, elsősorban a régészeti és vallástudományi kutatások eredményeire támaszkodhatunk, mivel a társadalomtudományok terepe, az élő közösség nem létezik. A rítusoknak csak leírását ismerjük, nagyon sokszor hiányzik azok mitológikus alátámasztása, háttere. Ennek ellenére, és főleg egy olyan kultúra esetében, mint Egyiptom, ahol ugyancsak közhelyszerűen fogalmazva minden a halálról szól, adott a csábítás, hogy megpróbálkozzunk társadalomtudományi kutatásokkal is. Ez utóbbi, meglátásom szerint, elsősorban a kulturális-antropológiát jelenti.

Dolgozatomban egy ilyen próbálkozást kell látni, mely alapvető nézőpontból, alapvető az említett tudomány területén, vizsgálja a halál témáját, mégpedig az átmeneti rítusok szempontjából.

A következő néhány mondatban vázolnám a tanulmány szerkezetét. E rövid témameghatározás után következik az átmeneti rítus fogalmának meghatározása és szerepének körvonalazása. Ezt követi az egyiptomiak halálképének vázlatos bemutatása,





érintve az individuális halálkép és a halálfélelem kérdését. Az ezt követő rész a halál egyenlő újjászületés kérdéskörét vizsgálja, kibontva annak szimbólumrendszerét, embriológiai jelképek elemzésével téve teljessé a képet. Az elemzés során elkerülhetetlen az „oziriszi metafora” és a Ré-elv tárgyalása, lévén, hogy az egész szimbolizmus tulajdonképpen ezen a két analógián alapszik. Ezt követi a temetési rítus szerkezetének bemutatása, majd összevetése az átmeneti rítusok szerkezeti felépítésével.

Az „átmeneti rítus” fogalmának meghatározása ¹

Az egyén élete bármely társadalomban átmenetek sorozata egyik életkorból a másikba, egyik foglalkozásból a másikba. Az egyén életét a változások, biológiai átmenetek sorozata jellemzi. A változás az ember fizikai és szociális környezetének módosulásában jelentkezik. Az ember folyton életkori periódusok túllépésével kerül új környezetbe. Ezek kiindulási pontja és alapja az egyén és a közösség viszonyában beálló változások. Valahányszor különbségek nyilvánulnak meg korban és foglalkozási csoportok közt, az átmenetet egyik csoportból a másikba sajátos „cselekedetek” kísérik. A természeti népeknél ezeket rítusokba burkolják, mivel ezen népek között semmilyen cselekedet nem mentesül teljes egészében a szentségtől. Az ilyen társadalmakban bármely változás egy ember életében a szent és a profán közötti kölcsönhatást vonja maga után: akció és reakció, melyet szabályoznak és őriznek, úgyhogy a társadalom, mint egész nem szenved károsodást. Az átmenet egyik csoportból a másikba, illetve egyik társadalmi szituációból a másikba magától értetődő a létezés tényében, így egy ember élete egymást követő, hasonló kezdetű és végű szakaszokból áll: születés, társadalmi pubertáskor (sokszor nem azonos a biológiaiával), házasság, apaság, illetve anyaság, előmenetel egy magasabb társadalmi státuszba, foglalkozási specializáció, halál. Valamennyit ezek közül a változások közül jól kidolgozott rítusok kísérik, melyek célja, hogy képessé tegyék az egyént arra, hogy egyik meghatározott pozícióból átkerüljön a másikba. Az ember társadalmi pozícióváltozásai köré csoportosuló rítusokat nevezzük átmeneti rítusoknak (rite de passage).² Valamennyi olyan rítus, mely „a hely, állapot, társadalmi helyzet és életkor összes változását”³kíséri, ebbe a rítuskategóriába tartozik. Mivel a cél azonos, szükségszerűen következik, hogy az elérés útjai is hasonlóak lehetnek, még ha nem is azonosak részleteikben. Az élet stádiumainál jelentkező rítusok főként a közösségnek fontosak. Az egyén, akivel a változások megtörténnek, többnyire passzív alanya a szokáscselekménynek. Legfőbb jelentőségük abban áll, hogy egyes fizikai és biológiai változásokat társadalmilag, kulturálisan szentesítenek. A változások csak akkor nyerik el érvényességüket, ha azokat társadal-

¹ A temetési rítus általános vonásainak és funkciójának kifejtését lásd korábbi cikkemben: Kiss, 2006, 238-239.

² A fogalom bevezetése a kutatásba Arnold van Gennep (1873-1957) francia néprajzkutató nevéhez fűződik, akinek 1909-ben megjelent könyve (Les rites de passage, Paris) e jelenséggörrel foglalkozik.

³ Turner 2002, 107





milag kialakult és elfogadott formák közt érvényesítik. Az átmeneti rítusok tehát az egyének életében bekövetkezett változásokra adott válaszként jelentkeznek.

Az átmeneti rítus részei:

- *Elválasztó rítus* (rite de séparation) – biztosítja a megelőző csoporttól való elválást
- *Eltávolító rítus* (rite de marge) – elősegíti az eltávolodást a régiből az új felé; az átmenetet elszenvedő egyén független mind a megelőző, mind a bekövetkező csoporttól.
- *Beépítő rítus* (rite d'agrégation) – elősegíti az új viszonyokba való beépülést. Ez a mozzanat állítja vissza a kultúra szervezettségének korábbi megbomlását. Ez a visszaállítás nem tökéletesen a kezdeti állapotot jelenti, hanem egy új szervezettség, viszony kialakulását.⁴

Victor Turner az eredeti elmélet liminális⁵rítus fogalma alapján megalkotta a maga három kategóriáját: a preliminarális, liminális és posztliminális kategóriáit, melyek tulajdonképpen rávetíthetők a fenti kategóriákra. Az első fázis, az elkülönülés (preliminalitás) olyan szimbolikus viselkedésformát tartalmaz, mely egy személy vagy csoport leválását jelenti egy korábbi társadalmi struktúráról. A középső fázisban, a marginalitásban (liminalitás) a rituális szubjektum jellemzői bizonytalanok. „Olyan kulturális területen halad át, mely alig vagy egyáltalán nem emlékeztet a múltbeli vagy az eljövendő állapotra”.⁶ A liminális personae („küszöbemberek”)⁷körvonalai szükségszerűen bizonytalanok, elmosódottak, nem tartoznak sehová, nincsenek sem itt, sem ott, nem részei egyetlen jól körvonalazott, elfogadott társadalmi kategóriának. Mentésülnek valamennyi társadalmi kategória normáitól, „a jog, a szokás, a konvenció és a szertartás által kijelölt és elrendezett pozíciók köztes területén helyezkednek el”.⁸ A liminalitást gyakran kapcsolják össze a halállal, az anyaméhbeli állapottal, a láthatatlansággal, a sötétséggel, a biszexualitással, a vadonnal, a nap-és holdfogyatkozásokkal. Az átmenetet elszenvedőnek nincs státusa, tulajdona, megkülönböztető jegye, amely kijelölné helyét a rokonsági rendszerben és mivel nem vonatkozik rá egyetlen társadalmi kategória kötelességeit szabályozó „etikai kódex” sem, ezért tulajdonképpen veszélyt jelent a társadalom struktúrájára, mert bomlasztó erővel bíró társadalmi értelemben vett „nem-személy”. Nincs világi öltözéke, gyakran meztelenül jár, nagyon gyakran szörnynek maszkírozzák, ezzel is jelezve társadalmon kívüliségét. Viselkedése passzív és alázatós. „Mintha egy uniformizált állapotra redukálnák, vinnék vissza, hogy azután újraformázzák és új képességekkel ruházzák fel, melyek lehetővé teszik számára, hogy képes legyen megbirkózni élete új szakaszával”.⁹ A harmadik szakaszban (újraegyesülés vagy visszafogadás, posztliminalitás) az átmenet beteljesedik. A szubjektum újra egy

⁴ Fejős Zoltán 1979, 410.

⁵ A „limen” latin szó „küszöb”-öt jelent.

⁶ Turner 2002, 107

⁷ Turner 2002, 108

⁸ uo.

⁹ uo.





viszonylagos állandó állapotba kerül és új társadalmi pozíciójának megfelelően új jogai és kötelességei lesznek a társadalom többi tagjával szemben, az adott kategória normái és etikai mércéi vonatkoznak rá, melyek kötelező érvényűek az adott társadalmi kategóriában.

Az átmeneti rítusok sorába tartozik a temetés is, mely fizikailag és rituálisan is átmenetet jelent: fizikailag, mert megváltoznak a test tulajdonságai és életkörülményei, és rituálisan is, mert az egyén az egyik szférából (az evilág, mely végső soron a profán szféraként definiálható) egy másikba (a túlvilág, mely szakrális szféra) kerül át. A legalaposabban kidolgozottak és a legnagyobb fontosságúak azok a rítusok, melyek a halottnak a holtak birodalmába történő integrálódását célozzák, lévén, hogy a halott ezek révén válik a túlvilági társadalom teljes jogú tagjává. Azok a halottak, akik nem részesülnek a megfelelő halotti rítusokban, származásuknak néznek elébe, mivel sosem lesznek képesek arra, hogy belépjenek a holtak világába, illetve az ottani társadalom nem fogadja be őket, mert nem adottak számára a túlvilági élethez szükséges feltételek. Ezek a legveszélyesebb halottak, akik az élő társadalom tagjai szeretnének lenni továbbra is, de mivel ez nem lehetséges, ellenségesek vele szemben.

Egyiptomi halálkép

Még mielőtt elkezdeném a téma taglalását, szeretném hangsúlyozni, hogy elemzésem nem érinti a szkepticizmus elszórt jelenségét, melynek üzenetét a hárfásdalok közvetítik. Annyit mindenképpen meg kell említeni a jelenséggel kapcsolatban, hogy egy színfoltját képezik az egyiptomi gondolkodásmódnak és mivel egy nihilista álláspontot képviselnek, tulajdonképpen nem közvetítenek semmilyen halálképet. Tagadja a tradicionális világképet, de helyette nem kínál alternatívát.

Az ókori Egyiptom átmeneti rítusai, a halotti rítusok kivételével, mondhatni „aluldokumentáltak”. Alig tudunk valamit a születést övező rítusokról, még kevesebbet az esküvői szertartásokról vagy a nagykorúvá válást kísérő ceremóniákról. Amikor az egyiptomiak halálképéről és felfogásáról beszélünk, fontos szem előtt tartanunk, hogy csakis a hivatalos, „ortodox”-nak nevezett iratokban tükröződő halálképről beszélhetünk. Mindezen iratok képet adnak nekünk az egyiptomiak túlvilági elképzeléseiről, egy többé-kevésbé komplex, kisebb-nagyobb ellentmondásokkal teletűzdelt túlvilágképet ismerünk meg segítségével. Ezt a túlvilágot félelmetesebbnél félelmetesebb, a mai szemlélő számára egyenesen bizarrnak ható lények népesítik be, számos veszély leselkedik a halottra, melyek legyőzése alapvető feltétele a túlvilági életnek. Tulajdonképpen egy komplex fantáziavilágot ismerünk meg általuk, a régi egyiptomiak science fiction irodalmát. Mintha minden olyan veszély és lény, melynek nincs létjogosultsága a való világban, melyek a racionális gondolkodás számára akár nevetségesnek is hatnak, a túlvilág régióiban érvényesítené hatalmát. Ugyanakkor, bármennyire is fantazmagória érzetét kelti a mai emberben ez a világkép, az egyiptomiak életének központi részét képezte és vallási rendszerük, gondolkodásmódjuk szerves részeként szemlélve nyeri el értelmét.





A túlvilág képe folyamatosan fejlődik, változik ezekben az iratokban, melyek a valósi és társadalmi élet változásait tükrözik: pl.: az oziriszi túlvilág térhódítása, a túlvilág föld alá kerülése, demokratizálódás stb. Az Újbirodalomtól kezdődően a túlvilági iratok egy többé-kevésbé egységes túlvilágképet tükröznek, központi motívumuk a Nap regeneráló, világmegújító és újjáteremtő, megerősítő hatású túlvilági utazása.

Egyiptom mindenképpen a pozitív túlvilági elképzelésekkel rendelkező kultúrák sorába tartozik, melyek tükrében a túlvilág a haláltávolság és isteni közelség országaként jelenik meg. Ugyanakkor azonban szembeszökő, hogy az egyiptomiak még életükben mindent megtettek azért, hogy az utódok emlékezetében jelen maradjanak. Assmann¹⁰a túlvilágfelfogás két típusát különbözteti meg. Az egyik szerint a túlvilág egy vigasztalan, sivár, istenektől távoli árnyékbirodalom, ahonnan nincs visszatérés, a lelkek szenvednek, a másik mindent biztosít a halottaknak, amit az adott kultúra az élet fogalmán ért. Az első típust képviseli a Hádész, a bibliai Seol, a babiloni túlvilág, míg a második típust az egyiptomi Duat. Az egyiptomi tulajdonképpen nem a szigorúan vett holtak birodalma, hisz az ott lakók közül senki sem halott. A negatív túlvilág elképzelésekkel rendelkező kultúrák esetében is azonban szemtanúi lehetünk a halhatatlanságra való törekvésnek. Ezt a szerepet ezekben a kultúrákban a történelem, a generációk egymásutánisága tölti be. A továbbélés vagy a generációk egymásutániságában (Mezopotámia, Izrael) vagy az utókor emlékezetében (Görögország) valósul meg. Nagyon úgy tűnik, hogy Egyiptomban a kettő ötvözete alakult ki: ugyanúgy találunk egy erős halhatatlanság- és túlvilághitét, mint ahogy egy ugyanolyan erős elképzelést és reményt arra, hogy továbbéljenek a gyerekekben, illetve az utókor emlékezetében. Elég csak az intelemirodalomra gondolnunk, a hasznos tanácsokra az emlékezet megőrzése érdekében.

Fontos hangsúlyozni, hogy egy uniformizált halálfelfogással állunk szemben, mely a túlvilági létet a test épségétől teszi függővé. Az iratokban nem találkozunk *individuális halálképpel*, olyan képpel, melyet a halálnak a személyes megtapasztalása alakított. Ez természetesen még nem zárja ki ennek létét és az emberi psziché ismeretei alapján feltételezhető ennek megléte, csak források hiányában nem támasztható alá. Ezt még érdekesebbé teszi a „persönliche Frömmigkeit”, azaz személyes ájtatosság névvel illetet jelenség felbukkanása az Újbirodalom korában, ami egyfajta személyes vallásosság meglétére utal és ennek vonzataként feltételezné a személyes halálkép meglétét.

Az egyiptomi ember valamennyi, még életében elkövetett tettet, annak függvényében cselekedte, hogy mi lesz annak következménye a túlvilágon. Ez nem meglepő egy, mondhatni „halálnak élő” társadalom esetében. A különböző, akár ókori, akár modern vallások tanulmányozása során nyilvánvalóvá válik, hogy egyetlen nép sem foglalkozott, illetve foglalkozik olyan intenzíven a halállal, mint az egyiptomiak. Pontosabban nem magával a halállal, hanem a halál utáni lét, az örökkévalóság gondolatával. A *halál-félelem*, mint olyan, illetve a mai értelemben vett halálfélelem ismeretlen az egyiptomiak előtt. A „túlvilági halál”, a végső megsemmisülés lehetősége azonban rettegéssel töltötte el őket. Ennek elkerüléséről szólt tulajdonképpen az életük, ennek jegyében folytatták

¹⁰ Assmann 2003, 11-25.





tevékenységeiket. Egyiptom a halált elutasító¹¹ kultúrák közé tartozik. Disszonánsnak hat a halál elutasítása és ugyanakkor a középpontba állítása: ennek a ténynek rendelték alá mindent, cselekedeteiktől kezdve az irodalmi alkotások témáig. Az egyiptomiak utálták a halált és szerették az életet, sírjaikat tulajdonképpen a halál ellen építették. A halál ábrázolási esetében nem a halál képeit, hanem „ellenképeit”¹² látjuk: a képek úgy mutatják nekünk a holtakat, mint a élőket. A halál egyiptomiak általi megtapasztalása valószínűleg nem különbözött sokban a többi kultúráétól. Amiben különbözik az az ehhez való viszonyulás, mely az ellenképek, illetve a nyelv, az ábrázolás és a rituális cselekedeteknek az ellenképeket valósággá tevő hatalmában való hiten alapult. Egyiptomban a vallás sokkal erősebben koncentrált a halálra és a halottakra, mint más kultúrák, az ellenkép, ellenvilág, mely itt kialakul, mindenekelőtt a meghalás kényszerűségének tagadása. A halál, mint olyan az egyiptomi világkép központját, értelmét képezi.¹³

A halál, mint újjászületés szimbolikája

Az ókori Egyiptom temetkezési rítusai jól példázzák azokat az átmeneti rítusokat, melyek célja a holtak világába történő integrálódás. Az átmeneti rítusok beépítő fázisa hangsúlyozódik, lévén célja a halott tökéletes integrálódása a túlvilágon. Valamennyi halotti rítus a halott továbbélését szolgálja. A megújulás határtalan képessége a szikla, melyre az egyiptomi túlvilághit épül, fontosabb a piramisoknál és halotti templomoknál is.¹⁴ Ezért maga a halál, mint olyan nem foglalkoztatta az egyiptomiakat, csak az, ami utána jön. A halotti lét, mint állapot (vagy egzisztencia) az egyiptomi számára „az időben lezárult tartósság, a szoborszerű maradandóság mozdulatlan öröklétének az állapota. Azzal, hogy valaki meghalt, léte lezárult. Ám ez a lezárulás az egyiptomi számára nem az enyészetet, a szétbomlást, az eltűnést, hanem éppen ellenkezőleg: a maradandóságot vont maga után, hiszen az illető többé már nem változik, hanem úgy marad, ahogyan volt. Ezen a véges, lezárult időtartományon belül viszont ugyanazt az életet éli végtelenül”.¹⁵ Mindennek legalapvetőbb kifejezője a múmia. A múmia nem más, mint a rothadástól, az enyészettől, a változástól mentesített test, a személyes, egyéni létezés tartósítása. A megőrzött, védelem alá helyezett alvó test párhuzama, miközben a hozzá tartozó lélek máshol kószál, hiszen az alvás és a halál egymás metaforái. A múmia az oziriszi eszme gyakorlati megtestesítője. Ozirisz a meghaló-feltámadó istenek csoportjába tartozik, alakja, illetve kultusza egyrészt a gabonamagvak elültetését és a tavaszi vetés kisarjadását, másrészt

¹¹ Assmann 2003, 19.

¹² Vö. „Gegenbilder”: Assmann 2003, 20.

¹³ Assmann a halált tartja általában a kulturális fejlődést elősegítő motorikus erőnek. Ld. Assmann 2003.

¹⁴ Ezzel a reménnyel élhetett a népesség többsége, akik nem tudták megengedni maguknak testük mumifikálást és a gazdagon dekorált és melléletekkel ellátott sír építését. Az irodalomban visszatérő motívum a túlvilági életre való felkészülés nagy anyagi előkészületeiben való kételkedés.

¹⁵ Farkas Attila Márton 2001, 96. Vö. a fentiekkel a dzset statikus öröklétfogalmát (szemben a neheh dinamikus öröklétfogalmával), melyben a dolgok örök mozdulatlanságban és változatlanságban nyugszanak.





pedig általában a növényzet téli halálát és tavaszi újjáéledését szimbolizálta. E funkcióját legtalálébban az ún. „gabona-oziriszek”, vagy másképp „gabonamúmiák” példázzák. Ezek múmia alakú, Ozirist mintázó, földből (illetve a Nílus iszapjából) gyúrt „testek”, melyekbe gabonamagvakat helyeztek, melyek néhány nap múlva kicsíráztak. Koporsóba helyezve, ilyen gabonamúmiákat temettek el a sírok közelében is, vagy helyeztek el a sírban, az elhunytak újjászületésének jelképeként. De legalább ugyanilyen világosan beszélnek azok az ábrázolások is, melyeken a fekvő, múmia alakú halott Ozirisz testéből gabona nő ki. Ozirisz ugyanakkor, mint a „halottság ősmintája”¹⁶ a halotti státus megtestesítője és megszemélyesítője. Mint ilyen, ő a halottak ura. Mindezek mellett a férfimag őrzője. Elég csak azokra az ábrázolásokra gondolnunk, melyeken Hórusz Ozirisz múmiaként ábrázolt testéből emelkedik ki. Ugyanakkor azonban a férfimag analóg a valódi szántóföldbe¹⁷vetett gabonamagvakkal. A mag pedig, a rész, mint az egész őrzője, megtestesítője, őrzi, magában rejti a test egészét. Így a mag a múmia metaforája, a föld meg, amibe elvetették, azonosul a sírral. De elvetett mag a Nap is, mely este lemegy a föld alá, mint egy sírba és reggel kikel belőle, akárcsak a növény.

A Nap az anyaméhet megtermékenyítő férfimag is, mely megfog az éjszaka méhében és isteni gyermekként újjászületik minden reggel. Számos ábrázoláson láthatjuk Nut istennőt, amint este elnyeli, reggel pedig megszüli Rét. És ennek analógiájára a halottat is. Elég csak a koporsók fedelét díszítő égistennő alakjára gondolnunk. Míg tehát a lenyugvó nap a férfimaggal, az elrothadó maggal és az ugyancsak elrothadó halottal, illetve az elalvóval azonos, addig a felkelő Nap az újszülöttel, a kizsendült vetéssel, a feltámadó, üdvözült megboldogulttal és a felébredővel. Az ég pedig, mint a halhatatlan lelket befogadó közeg, analóg a sírral, a termékeny földdel és az anyaöllel.¹⁸

Ozirisz feldarabolásának egy másik értelmét is megfogalmazhatjuk az embriológiai szimbólumok vizsgálatának tükrében. Ez a férfimag elvesztése a nemzés során, a férfi halála az élet létrehozásakor. A férfi feldarabolása a mag elvetésének szimbóluma lehetett az archaikus társadalmakban.¹⁹ A magvesztés a férfi pszichológiai értelemben vett „kis halála”,²⁰ a férfi meghal, amikor megtermékenyít. Így válik a széttépés vagy szétdarabolás a mag kibocsátásának, a megtermékenyítés aktusának jelképévé.

A múmia, tehát, mint az oziriszi lét hordozója analóg az elvetett maggal, melyből tavasszal kisarjad a termés. Mivel az újból létrejövő, megújult emberi test kifejezője, nyilvánvalóan analóg a megszületni kész magzattal is. A halál egyfajta „visszaszületés”,²¹ visszatérés a kezdethez. A bebalzsamozott, tartósított, változatlanágban őrzött holttest ennek a második megszületésnek, avagy visszaszületésnek a letéteményese, záloga. A múmia egyfajta embrió.

A fenti analógiából mindenképpen következik a sír és az anyaöl analógiája: a sír

¹⁶ Hornung 1989, 95.

¹⁷ Ld. analógiaként a feleség, mint a férj „termékeny szántóföldje” irodalmi megfogalmazást.

¹⁸ Farkas Attila Márton 2002, 102.

¹⁹ Ld. Fraser idevágó elemzését és az oziriszi szimbolizmus ilyen irányú kibontását in: Fraser 1998, 250-255.

²⁰ Farkas Attila Márton 2002, 98.

²¹ Farkas Attila Márton 2002, 103.





válí azzá a második anyaöllé, melybe a test az élet lezárulása után visszatér és mely ennek a visszaszületésnek a helyszíne. Ha a múmia embrió, úgy a sír egésze anyaöl, amelyben a szarkofágot rejtő sírkamra a megtermékenyített anyaméh, a testet védő korporsó, illetve szarkofág pedig az embriót óvó magzatburokkal analóg. A sír és az anyaöl analógiáját erősíti az is, hogy a születésnél használt téglákat, az ún. szülőtéglákat rendszerint eltemették a halottal együtt, hogy elősegítsék annak visszaszületését, ezzel is hangsúlyozva a kezdet és a vég, a születés és a halál azonosságának axiómáját.

Az igazi életet azonban a Nap szolgáltatja. Ozirisz statikus örökkévalósága egy „fáradt” állapot²²: egyfajta preegzisztens létezés állapota. Így a múmia is az újjászületés preegzisztens létezője, akárcsak az embrió, mely egyfajta előszemély, egyfajta tartósított lény. A „fáradtak” a Nunhoz, az istenként megszemélyesített Ősvízhez tartoznak, melyből a világ is keletkezett. A Nunból, az ősananyagból való teremtetést pedig a Napisten végzi el, de ő maga is az Ősvízből bukkan elő minden reggel. A Nun ilyenformán a magzatvíz metaforája, azé a magzatvize, melybe a Nap minden este visszatér és melyből minden reggel újjászületik. A Nap az aktivizáló erő, az aktivitás, a mozgás pedig az igazi létezés. A Nap teremtmő erejének hatására kel életre tavasszal a vegetáció, születik meg a magzat, ébered fel reggel az alvó és kel életre a halott. Sőt a túlvilágra is ő viszi el az életet: az emberek és istenek múmiái akkor élednek fel, amikor a Nap belép az Alvilágba és rájuk süt. Ahogy megújítja a vegetációt, ugyanúgy megújítja az embert is. De ahogy a vegetációnak is el kell száradnia, el kell pusztulnia, a földbe vetett magnak is el kell rothadnia ahhoz, hogy megújulhasson, úgy az ember újjászületését is szükségszerűen megelőzi a putrefakció, a részekre bomlás és átalakulások sorozata. A Nappal együtt a halott is, akárcsak az alvó minden este visszatér a Nunba, az időtlen Ősvízbe, a teremtés képlékeny anyagába és minden reggel a kelő Nappal együtt újjászületik. Az elalvás így szimbolikus halál, a halál pedig szimbolikus álom. Ennek a regenerációnak az alapja azonban egy fizikai lehetetlenség: az idő reverzibilitása. Ennek lehetősége pedig csak az időtlen ősananyagban, a Nunban adott, ahol megáll a világ feltartóztatathatlan öregedése, sőt visszajára is fordítható. Az Amduat utolsó órája fejezi ki ezt képileg és szövegileg a legtalálóbban. A Napisten és vele együtt valamennyi isten és üdvözült halott áthalad egy hatalmas kígyó testén, mégpedig fordított irányban: mint aggastyánok lépnek a kígyó testébe annak farkán át és megfiatalodva, gyermekként hagyják el testét annak száján keresztül. Az abszolút halhatatlanságot azonban Ré és Ozirisz kettőssége jelenti. A Nap halhatatlansága önmagában testetlen, ezért személytelen is. A valós létezés testi oldalát Ozirisz biztosítja számára. „A Ré-elv az egyetemesség, az Ozirisz-elv az egyediség”.²³ E két elem: a konzervált holttest (= Ozirisz = felélesztendő anyag) és az azt életre keltő princípium (= Nap = felélesztő erő) legteljesebb mértékű eggyé válásáról van itt szó. Ré maga Ozirisz bá-ja, mely minden éjszaka egyesül az isten testével, teljesen áthatja fényével és ezáltal életre kelti.

A Kapuk Könyvének záróképe komplex megképesítést adja a Nun-Nap-Nut-Ozirisz

²² Ozirisz egyik elnevezése „Fáradt Szívű”.

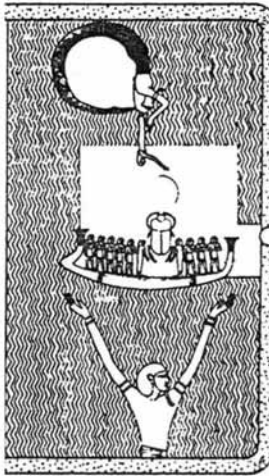
²³ Farkas Attila Márton 2002, 104.





regenerálódási körnek. A napbárkát utasaival együtt Nun karjai emelik a magasba. A Napistent már felkelő alakjában, szkarabeuszként látjuk. Fentről Nut égistennő nyújtja karjait a Nap felé, de felette még Oziriszt láthatjuk, méghozzá az újjászülető-regenerálódó Oziriszt uroboroszként, aki körbefogja a világot, és aki napi ciklusa végén újra magába fogadja a Napot.

Az analógia, a metafora ugyanakkor nem jelent azonosságot, formai hasonlóságra



Kapuk Könyve
zárókép (Piankoff-Rambova,
1954, fig. 73 után, idézi Farkas
Attila Márton, 2003, 12. kép)

alapozott analógiák ezek. Az analógiák, illetve az erre épült metaforák azt fejezik ki, hogy a természet és a művi valami hasonlót produkált. Így válik egymás metaforájává az embrió megszületése és a halott újjászületése. De a kettő nem azonos, lévén, hogy a halott megistenült státusának, halhatatlanságának feltétele az oziriszi létbe történő belépés, a halotti egzisztencia elnyerése. Erre a második születésre a balzsamozók, a halotti papok készítik fel az elhunytat, azáltal, hogy gondoskodnak teste épségének megővéséről, nevének, emlékének fennmaradásáról. Az újjászületésre való felkészítés, az öröklétbe való helyezés egy olyan szekunder jelenség, melynek létrehozója az emberi tevékenység és melynek prototípusa az első születés, mint primer jelenség, mely természeti és ezáltal tökéletlen, mert szükségszerű velejárója a pusztulás.

A halott megváltozott társadalmi státusát, megváltozott létformáját számos jegy mutatja. Legnyilvánvalóbb ezek közül természetesen a temetők elkülönítése az élők szférájától, ami azon túlmenően, hogy a vallásos elképzelések legelemibb megnyilvánulása, kifejezi a halottak élőkől különböző létformáját. A temető, mint olyan a Nyugattal, a túlvilággal azonosulva képviseli azt az „életszférát”, mely az eltávozottak megváltozott létformájának a színtere. A sír, mint ennek a létnek a kiinduló pontja, mondhatni a kapuja, küszöbe ezt az életet biztosító, az integrálódást elősegítő eszköz, mintegy egyik feltétele. A halott neve előtt megjelenő „Ozirisz” jelző egyértelművé teszi az olvasó számára, hogy egy halotról van szó, így szintén a halottság státuszának egyik jelzője, az „oziriszság” állapotának szimbóluma, jelzi számunkra, hogy a nevezett személy már nem az evilági lét, hanem az oziriszi lét részese. A halott neve után megjelenő „igazhangú” jelző szintén az élőkől való megkülönböztetés eszköze, előrebocsátva mintegy az üdvözlés tényét is. Ugyancsak ilyen szerepe van az ábrázolásokon megjelenő fehér ruhának, amit az üdvözültek viselnek. Ezen a ponton tartom szükségesnek megemlíteni, hogy az elhunytakat csak nagyon ritka esetben ábrázolják múmiaként (pl. a mumifikálás vagy a szájmegnyitás szertartásának ábrázolása-kor). Az egyiptomiak nem múmialakban óhajtották megélni az örökkévalóságot, mely, mint olyan nem annyira a dinamikus, aktív léthez, mint inkább a statikus, változatlan állandósághoz áll közelebb, sőt mondhatni annak megtestesítője. Sokkal inkább egy, a földi testhez hasonló formát képzeltek el maguknak, mely ugyanakkor nagyságban, ké-





posségekben és lehetőségekben messze meghaladja a korlátozott földi életet élő testet. Ez az új test valamennyi életfunkciójának birtokában van,²⁴ ugyanakkor mentes világunk minden tökéletlenségétől,²⁵ az öregedés minden kínjától és képes arra, hogy mindig megújuljon.

A temetési rítus szerkezete

Az egyiptomi temetési rítusok jól elkülöníthető fázisai különböző szakaszokból állnak, melyek mindegyikének megvan a maga funkciója az adott rituális folyamatban. A továbbiakban ezek bemutatása következik.

1. *Előtemetési rítusok*: mindazon cselekmények sorozata, melyek a végső búcsút előzik meg, illetve készítik elő. Azok a rítusok tartoznak ide, melyek hagyományos előírás szerinti végrehajtásával készítik elő a halottat a temetésre és melyek lezárják magát a halál eseményét. Fontosnak tartom felhívni a figyelmet egy meglehetősen furcsa helyzetre az előtemetési rítusok kapcsán, mely tulajdonképpen az egyiptomi világképben és halálról alkotott felfogásban gyökerezik. Említettem már, hogy az egyiptomiak életük egyik központi programjának sírjuk megépítését tartották. Azaz, hogy a sírjukat még életükben megépítik, mondhatjuk, hogy tulajdonképpen még életükben elkezdődik a halotti rítusnak ez a fázisa. A halál állandó jelenléte egyrészt kulturális vívmányok létrehozására ösztönözte őket, másrészt mindenekelőtt a társadalmi viszonyok megszűnése miatt félelemmel töltötte el őket. Ez utóbbi azt a vágyat eredményezte, hogy kitörölhetetlenül részei maradjanak a társadalomnak. Ennek egyik eszköze a sír, amely az egyénnek biztosította minden időkre a helyét a csoport társadalmi, földrajzi és kulturális terében.

- A halott átszállítása a Nílus keleti partjáról a nyugati partra, a halottasháztól a balzsamozó csarnokig. A Nílus, azon túlmenően, hogy egy valóságos határvonalat képez és két részre osztja az országot, szimbolikus határt is alkot a profán és szakrális, az ember evilági, mintegy „emberi” és túlvilági, azaz „megistenült” léte között. A Nílus a küszöb, melyet átlépve a halott megkezdí túlvilági utazását és túlvilági létét, innen kezdve többé már nem tagja az élők társadalmának, de még nem tagja a holtak közösségének sem. Ez az utazás jelenti az elszakadást az élőkől, úgy fizikai értelemben, mint szakrálisan is. Erről az utazásról csak az ábrázolásokból szerzünk tudomást, a halotti szövegek nem tesznek említést róla. Esetenként azonban ezeket az ábrázolásokat olyan feliratok kísérik, melyek az eseményt kommentálják, főleg a Ramesszida kori sírokban. Néha azzal a nagy komppal (TT133)²⁶ azonosítják a testet szállító bárkát, melyet a halottnak a túlvilágon igénybe kell vennie. A Níluson való átkelést tehát a haláltól megmentő és

²⁴ Az ezt biztosító szertartásról ld. később.

²⁵ A tökéletes test, mint a feltámadottak teste a kereszténységben is szerepel.

²⁶ Assmann 2003, 400.





a halhatatlansághoz vezető utazással azonosítják, mely viszont csak az igazaknak jut osztályrészül. A bárkát néha a nesmet-bárkával azonosítják (TT347),²⁷ mely Ozirisz szent bárkája, melyet az abüdoszi misztériumokban használnak. Tulajdonképpen az ábrázolásokon a koporsót szállító bárka rendszerint nesmet-bárkaként jelenik meg: egy papiruszbárka felfelé erősen meghajló elő- és farrészszel, melyek végét egy nagy papiruszvirág alakjában képezték ki. A bárkán egy baldachin alatt fekszik a halott, fejénél és lábainál Ízisz és Nepthüsz szobraival. Legtöbbször siratóasszonyok kísérik. Ezt a ceremóniális bárkát egy normális, vitorlával és evezőkkel felszerelt hajó vontatja. Az átkelés a nyugati partra tehát azonosul az átmenettel az elrejtettség és istenközelség szférájába. Ez a szakrális jelentés és egy ceremóniális bárka használata bizonyítja, hogy a folyón való átkelés nem a holttest pusztá átszállítása, hanem egy „rituális vízi processzió.”

- Mumifikálás és annak valamennyi kísérője kezdve a test megtisztításával a zsigerek eltávolításán és a dehidratálás folyamatán át a test illatosításáig és bepólyálásáig. A test megtisztításának kettős jelentést tulajdoníthatunk: egyrészt megtisztítja a testet a fizikai szennyeződésektől, másrészt rituális értelemben a profán világ szennyeződésétől, felkészítve azt a halotti lét szakrális tisztaságának befogadására. A test bepólyálásával nyeri el a halott azt a változatlan oziriszi külsőt, mely az örökkévalóság számára őrzi meg identitását és mely által, az átmenetet elszenvedők sehová nem tartozása ellenére már inkább a halottak, mint az élők társadalmának tagja.
- Még a mumifikáláshoz kapcsolódnak és a tulajdonképpeni halottas menetet előzik meg azok a rítusok, melyeket a szent kerületben tartottak. Alsó-Egyiptom különböző városaiba tett szimbolikus utazásokról van szó.²⁸ Talán egy kis tóban játszották el a szertartásokat, de valószínűbb, hogy az egész szertartás leginkább szövegek recitálására korlátozódott, melyek leírták ezeket az utazásokat. Ezek közé a rítusok közé tartozott az abüdoszi utazás is. Mindenképpen úgy ábrázolják, mint egy valódi és nem, mint egy szimbolikus utazást egy ceremóniális bárkában, mint ahogy a valóságban valószínűleg lezajlott. Akárcsak a nyugati partra történő átkelésnél, itt is egy valódi hajót látunk, amint vontatja a processziós bárkát. A bárkában látjuk a sír urának és feleségének szobraikat. Amennyire a szükséges feliratok tudósításából következtetni lehet, az abüdoszi utazás kapcsolatban állt azzal a vágygal, kívánsággal, hogy részt vegyenek az ottani Ozirisz-ünnepen. Az abüdoszi nekropolisz a legrégebbi királyi temető Egyiptomban és az egyiptomi történelem folyamán mindvégig megőrizte szentségét, mint az a hely, amely közelebb van a túlvilághoz, mint bármely más hely az országban. A túlvilágra és az Oziriszhez való átmenethez így mindenképpen hozzátartozik egy utazás arra a helyre, amely a túlvilággal és Ozirisszal különlegesen szoros kapcsolatban van. Abüdosz ugyanakkor a túlvilági bíróság helyeként is szerepel, néhány

²⁷ Uo.

²⁸ Az I. dinasztia korából származó annalesekben már szerepel a rituális utazás Szaiszba és Butoba.





szöveg az abüdoszi utazás dátumát „a halott vizsgálatának napjaként”²⁹adja meg. A szertartást valószínűleg megismételték a temetési szertartás után, számos szöveg tanúsága szerint az áradás évszaka első hónapjának 18. és 19. napján: ekkor van Abüdoszban a nagy vízi processzió a nesmet-bárkában Peqer-be, valamennyi Ozirisz-sír közül a legszentebbhez.

2. *Temetési szertartás*: ez a szakasz adja a halotti és temetkezési szokások törzsanyagát. A végső búcsú, azaz maga a temetés is ebbe a kategóriába sorolandó.

- Halottas menet, a koporsó, a test és a sírfelszerelés sírhoz való szállítása. A marhák által vontatott szarkofág, a siratók és a kísérő papok mindig kanonikus magját képezték a temetési processzióknak.
- Siratás. Itt fontosnak tartom megemlíteni, hogy a legtöbb recens halotti rítusnál a siratás, mint olyan az előtemetési rítus része. Mivel azonban Egyiptomban a siratóasszonyok a temetési menethez tartoztak, nem lehet a kettőt különválasztani.
- A sír előtt végrehajtott rítusok csoportja:
- Szájmegnyitás szertartása. A szertartást a múmián és a halott szobrán is elvégzik és segítségével indulnak be a halott életfunkciói, és válik képessé az élet folytatására a túlvilágon. Kulcsfontosságú részét képezi a szertartásnak a halott lelkének megkeresése és visszahozása, melyet a halott fiával, illetve így magával Hóruszsal azonosult szem-pap végez el. Ennek az azonosulásnak az alapján vezet a halott lelkét annak szobrához, és adja ezáltal a megboldogultnak az öröklétet. Lényegében ugyanezt jelenti az a mitikus mozzanat, amikor a fiú (=Hórusz) összeszedi és egyberakja az apának (=Ozirisznak) széthullott, szétszórt tagjait. Jó példája ez a rítus és a mítosz összefonódásának, annak, hogyan jelenik meg a mítosz a rítusban.
- A muu-emberek tánca a sírnál. A tánc az egyiptomi ünnepekben fontos szerepet játszik. Azt az elragadtatást fejezi ki, mely együtt jár a szent megjelenésével.
- A test elhelyezése a sírban.

3. *Utótemetési rítusok*: azok a rítusok, illetve utócsелеkvések, melyek az átmenetet alkotják a megváltozott, pillanatnyi, alkalmi állapotból a megszokott, normális, mindennapi életbe, illetve segítenek a hátramaradottaknak feldolgozni a haláleseményt és annak mintegy levezetését jelentik.

- A sír látogatása a temetés után.
- Halotti áldozatok bemutatása a halott emlékének fenntartása érdekében. Ennek végrehajtásával rendszerint megbíztak egy erre szakosodott papot, a ka-szolgát (hem-ka), akinek feladata volt a libáció és a füstölő – áldozat bemutatása a halotti adományok felett, mint a különböző gyümölcsök, hús, szőlő, füge, kenyér, sör és hasonló élelmiszerek. Ezeket természetesen a valóságban valószínűleg nagyon ritkán vitték in natura a sírhoz: elegendő volt az ábrázolásaikra öntött víz, mely

²⁹ Assmann 2003, 404.

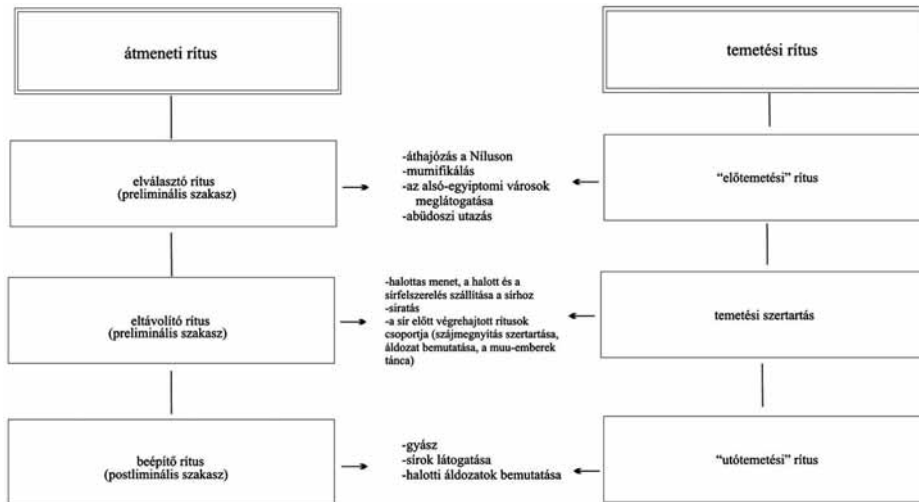




a mágikus gondolkodás szerint átvette annak a tárgynak, ábrázolásnak az erejét, melyre ráöntötték.

Mindezek, mint ahogyan már utaltam rá, megjelennek az ábrázolásokon is. Assmann³⁰három szintjét különbözteti meg a temetési rítusok ábrázolásának: 1. az első a régi jelenetek síkja, amelyek már egy nem létező kultuszcselekményre vonatkoznak, melyet különböző tárgyakon és helyszíneken folytattak. 2. A második szint a tulajdonképpeni, valóságos temetési rítust ábrázolja, annak három nagy fejezetében: 2a: átutazás a Níluson, az élők városából, a keleti partról a halottak városába a nyugati parton; 2b: a halottas menet a balzsamozó csarnoktól a sírig; 2c: a sír előtti rítusok. 3. A harmadik a túlvilági jelenetek síkja, mely már nem egy rituális történésre, hanem a túlvilági eseményekre vonatkozik, melyek a temetéshez kapcsolódnak. Amíg a látható világban a halottat a sírhoz viszik és elhelyezik a sírkamrában, ugyanazon idő alatt áthalad a túlvilág területein és végül megérkezik Oziriszhez.

Láthatjuk, hogy a temetési rítus szerkezete rávetíthető az átmeneti rítusok valamenynyí fázisára. Ezt a legszemléletesebben egy ábrával lehet bemutatni, nevezzük „rítus-megfeleltetési” ábrának. E szerint az elvásztorító rítus megfelel az „előtemetési” rítusnak, az eltávolító rítus magának a temetési szertartásnak és végül a beépítő rítus az „utótemetési” rítusnak.



A halott tulajdonképpen egy beavatási rítus passzív alanya: átesik egy tisztító szertartáson, melynek során úgy a fizikai, mint a rituális tisztaság állapotát elnyeri, mely szükséges ahhoz, hogy a megváltozott státusának megfelelhessen. A halott meghal az evilág számára és a túlvilág számára újjászületik. A tisztító rituálét követi a tulajdonkép-

³⁰ Assmann 2003, 394-400.





peni beavatási szertartás: a temetési menet és a sírba helyezés, mely a tulajdonképpeni átmenetet jelenti. A temetés mintegy feloldja az egyén halála, illetve hiánya által okozott társadalmi feszültséget és konfliktust és elfogadtatja, mintegy társadalmilag tudatosítja és szentesíti az egyén biológiai változása során bekövetkezett új társadalmi pozícióját, illetve „apozícióját”, azaz a fizikai nemlétet.

Összegzés

A fenti elemzésből kiderült, hogy az „átmeneti rítus” kategóriája, az élő közeg hiánya ellenére, halott kultúrák esetében is tanulmányozható és alkalmazható. Egyiptomban a temetési rítusok „jól dokumentáltsága” lehetővé teszi a különböző rítusfázisok elkülönítését. Az átmeneti rítus mindhárom fázisa megtalálható és jól elkülöníthető, bár elsődleges fontossággal a rítusok beépítő fázisa bír. A jól kidolgozott újjászületés-szimbolika megerősíteni látszik az átmeneti rítusoknak a meghalás-újjászületés-beavatás funkcióját.

Felhasznált irodalom:

- Assmann, Jan: *Tod und Jenseits im alten Ägypten*. C.H. Beck, 2003, München
- Farkas Attila Márton: *Az alkímia eredete és misztériuma*. Balassi Kiadó, 2001, Budapest
- Farkas Attila Márton: *Filozófia előtti filozófia*. Typotex Kiadó, 2003, Budapest.
- Hornung, Erik: *Geist der Pharaonenzeit*. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, München
- Hornung, Erik: *Ägyptische Jenseitsbücher*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, é.n.
- Kiss Enikő: Lepelben vagy koporsóban? In: *Kultúrák között, Hommage í Boglár Lajos. Nyitott Könyvműhely, 2006, pp: 235-256.*
- Spencer, A. J.: *Death in Ancient Egypt*. Penguin Books, 1988
- Van Gennep, Arnold: *The Rites of Passage*. The University of Chicago Press, 1960
- Turner, Victor: *A rituális folyamat*. Osiris, 2002, Budapest



The Reformed Confessions in English Translation, 1523-1693

by

James T. Dennison, Jr.¹

It has become rather commonplace to describe transitional eras in human history as mega-shifts (or paradigm shifts). The intent is to explain a quantum leap in human progress via an event so consequential that all subsequent story is qualitatively different from the previous record. One thinks of the conquest of Asia by Alexander the Great and the spread of the Hellenistic *oecumene*; Julius Caesar's crossing of the Rubicon and the consolidation of the Roman imperium; the eruption of the Kingdom of Heaven (Luke 11:20) with the adventual incarnation of the very Son of God and the gospel proclamation to the nations (Jew and Gentile alike); Athanasius *contra mundum* and the anti-Arian triumph of Nicene Christology; Augustine *contra Pelagium* and the triumph of *sola gratia*; Luther's *sola fide* contra Rome's *non fide sola*; Calvin's re-assertion of divine sovereignty; the dawn of the Industrial Revolution; the October/November 1917 Revolution in Russia; the Cyber Revolution; the fall of the Berlin Wall in 1989—to mention just a few.

Protestant Christians regard the 16th century as one such mega-shift. The Protestant Reformation renewed the measure of a sinner's salvation solely, only and exclusively by the grace of the Lord Jesus Christ. Repudiating all human merit, Luther, Zwingli, Calvin and many others relished union with God by grace alone through faith alone because of Christ alone. If the clarion of the Protestant Reformation was justification by faith alone, it was no less the voice of heaven proclaiming anew righteousness, forgiveness and life through the Son of the Father by the in-dwelling of the Holy Spirit. Sinful men, women and children could again stand before their heavenly Father robed in the imputed righteousness of Christ, dressed in garments washed in his atoning blood, raised up through his resurrection to the new life of the Holy Spirit.

It was soon evident that the declaration of these freshly rediscovered Biblical truths would be summarized, condensed and recorded in symbolic documents, i.e., confessions of faith. And so Lutherans drafted the Augsburg Invariata (1530), the Czech Brethren

¹ James T. Dennison, Jr., B.S., B.D., M.Div., Th.M., is Academic Dean and Professor of Church History and Biblical Theology at Northwest Theological Seminary, Lynnwood, Washington (see nwts.edu and kerux.com). He is the author of numerous books, articles and book reviews. His dissertation, *The Market Day of the Soul: The Puritan Doctrine of the Sabbath in England, 1532-1700*, will be reprinted in the Spring of 2008. He is also the editor of the 3-volume *Institutes of Elenctic Theology* of Francis Turretin, famous Calvinistic theologian at Geneva, Switzerland from 1623 to 1687. His most recent book (*The Letters of Geerhardus Vos*) is also a full biography of the 'Father of Reformed Biblical Theology' (Professor at Princeton Theological Seminary from 1893-1932).



composed the Bohemian Confession (1535), Waldensian confessions issued from Chanforan and Angrogna (1532), and more singularly Reformed confessions began to appear from the East Friesland preachers (1528), Zwingli's *Fidei Ratio* (1530) and Calvin's Confession of Faith (1536/37).

I am the international editor of a project which will gather and translate into English more than 125 Reformed Confessions of the 16th and 17th century. These documents are the artifactual witness to the embryonic formation of Reformed theology in the 16th century, as well as the mature gestation of the Calvinistic "system of doctrine" in the 17th century. In virtually every nation touched by the Calvinistic Reformation, confessional formulae were drafted, adopted and published as apologetic professions *ex animo* of the soul of this most thorough of all Protestantism—this "Christianity come to its own" (B. B. Warfield)—this profoundly and preeminently orthodox teaching of the "God-breathed" (2 Tim. 3:16) Word of the Lord.

These Reformed confessions will be published in a multi-volume set (à la Philip Schaff's *Creeds of Christendom*) beginning with Zwingli's 67 Articles of 1523 and concluding with Benjamin Keach's Catechism of 1693. There will be Reformed confessions from Germany, Switzerland, Holland, France, Poland, England, Hungary, Transylvania, Lithuania, Scotland, America, Brazil, as well as Italian Confessions, Spanish Confessions, Waldensian Confessions and Walloon Confessions. More than 65 of the 125 will be translated into English for the first time.

In particular, the East European Reformed Confessions from Poland, Lithuania, Hungary and Transylvania will be available to the English-speaking world for the first time. This will open a window on the stirring spread of the Reformed faith in these regions, particularly in the 16th century. The challenge of locating competent Magyar to English translators for the major Hungarian Confessions, i.e., Debrecen (1562) and Debrecen (1567), has been met. These important documents will be 'Englished' and given a justifiably wider circulation in the western Reformed world.

As an introduction to the Hungarian Confessions in particular, I have translated into English for the first time, the Latin texts of the two earliest evangelical (Protestant) Confessions from the 16th century Reformation in Hungary/Transylvania. They are the Nagyvárád Theses (1544) and the Confession of Erdőd (1545). These two documents represent the Lutheran-Reformed character of the Reformation in Hungary. While the Lutheran Confession of Augsburg (1530) lies behind both of them, the influence of the emerging Helvetic or Calvinistic theology is apparent, especially in the article on the Lord's Supper. The translation will appear in an article entitled "The Earliest Hungarian Protestant Confessions: Nagyvárád (1544) and Erdőd (1545): Introduction and Translation," by James T. Dennison, Jr. and will be published in *Kerux: The Journal of Northwest Theological Seminary* 23/1 (May 2008).

The first volume of the projected 3-volume book-length set will appear in 2008 under the title *Reformed Confessions of the 16th and 17th Centuries in English Translation: 1523-1552*. It will begin with the confession of the so-called "third man" of the Reformation (Ulrich Zwingli) and his 67 Articles; it will conclude with the "second man"



of the Reformation (“the Geneva star”), John Calvin’s *On the Eternal Predestination of God* (*Consensus Genevensis*) of 1552. In between will be presented all of Zwingli’s other confessional declarations (*Short and Christian Introduction*, 1523; *Fidei Ratio*, 1530; and the final work to come from his pen, before his death on the battlefield at Kappel, October 11, 1531, *Exposition of the Christian Faith*); other Swiss Confessions (e.g., Ten Theses of Bern, 1528; Articles of the Bern Synod, 1532; 1st and 2nd Basel Confessions, 1535 and 1536; *Consensus Tigurinus*, 1549; The Rhaetian Confession, 1552; Calvin’s Catechisms, 1537, 1538, 1541/45); Waldensian Confessions of 1530/31, 1532 (Chanforan and Angrogna), 1541 (Merindol), 1543 (Provence and Merindol); the Walloon Confession of Wessel (1544/45); Spanish Protestant confessional summaries (Valdes, 1549; Diaz, 1546); the English Anglican Catechism of Thomas Cranmer (1549); the London Confession of John í Lasco (1551); the Large Emden Catechism of the London (Dutch) Immigrant Church (1551); and Vallérand Poullain’s Confession for the Glastonbury (England) French Immigrant Church (1551).

These documents represent a rich and varied cross-section of Protestant Reformed thought as it emerges in the first thirty years of the era. They will be succeeded, in two additional volumes, by the ‘standards’ of the Dutch Reformation—The Belgic Confession (1561), the Heidelberg Catechism (1563), and the Canons of Dort (1618-19); the Anglican 42 Articles (1549/52/53, which became the 39 Articles of the Church of England, 1562/63); the Confession of the Italian Church of Geneva (1558); the Guanabara Confession of the Huguenots in Brazil (1558); the *Confession de fe Christiana* of the Spanish congregation in London (1560/61); the Polish Confessions of Piotrkowski (1555) and Pinczow (1559); the Confession of Theodore Beza (for his father, published in 1560) and his summary of the Reformed faith before the Colloquy of Poissy (1561); the French Confession (1559) and the Confession of La Rochelle (1571); the Scots Confession (1561); the *Confessio Marosvasarhely/Vasarheliensis* (1559); the Hungarian (Debrecen) Confessions of 1562 and 1567; the Second Helvetic Confession (1566); the Sendomir Consensus of Poland (1570); the Confession of Elector Frederick III (1577); the Bremen Consensus (1595); and others.

The 17th century documents will feature what is sometimes called the ‘queen’ of the Reformed Confessions—the Westminster Confession of Faith and the Larger and Shorter Catechisms from 1646/47. Also included will be the Bentheim Confession (1613); the Confession of Sigismund (1614); Articles of the Church of Ireland (1615); the Confession of Cyril Lukar (1629); the Colloquy of Leipzig (1631); the London Baptist Confession, (1644); the Colloquy of Thorn (1645); the Cambridge Platform of New England (America) (1649); the Savoy Declaration (1658); the Waldensian Confession (1662); the Helvetic Consensus (1675); the London Confession (1677/78); and others.

Each of the more than 125 confessional documents will be introduced by comments on the historical context, author(s) of the confession and a brief bibliography of original source material. These translations will not be presented as ‘critical’ editions. My goal is to offer the material to the scholarly and Christian world in an accessible manner. Further research (d.v.) may then provide definitive ‘critical’ versions. It is my genuine

hope that these volumes will stimulate what others may perfect and even improve *sola Deo Gloria*.

The first volume will be published by Reformation Heritage Books of Grand Rapids, Michigan. It is our hope that the volume will be released before the end of this calendar year.

